

A black and white close-up portrait of Edith Piaf. She is looking upwards and slightly to the right with a contemplative expression. Her dark, curly hair is visible at the top. The lighting is soft, highlighting her facial features.

LeYa

# piaf

*uma vida*

CAROLYN BURKE



Encontre mais livros como este no [e-Livros](#)

[e-Livros.xyz](#)

[e-Livros.site](#)

[e-Livros.website](#)

# Ficha Técnica

Copyright © Carolyn Burke, 2011

Todos os direitos reservados.

Tradução para a língua portuguesa © Texto Editores Ltda, 2011

Título original: No Regrets. The Life of Edith Piaf

Diretor editorial: Pascoal Soto

Editora: Mariana Rolier

Produção editorial: Sonnini Ruiz

Marketing: Léo Harrison

Preparação de texto: Luiz Carlos Cardoso

Revisão: Bel Ribeiro e Henrique Zanardi

Diagramação: Vivian Valli

Capa: Ana Carolina Mesquita

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Burke, Carolyn

Piaf : uma vida / Carolyn Burke; tradução Cecília Giannetti. -- São Paulo: Leya, 2011.

Título original: No regrets: the life of Edith Piaf.

ISBN 9788580444681

1. Cantoras - França - Biografia 2. Piaf, Edith, 1915-1963

I. Título.

11-09628 CDD-782.0092

Índices para catálogo sistemático:

1. Cantoras : França : Biografia 782.0092

Texto Editores Ltda.

Uma editora do Grupo LeYa

Rua Desembargador Paulo Passaláqua, 86

01248-010 – Pacaembu – São Paulo - SP

[www.leya.com](http://www.leya.com)

*Para Georges Borchardt e Samuel Hynes*

*Minhas canções são a minha vida.  
Eu não quero ser mais do que uma lembrança.  
— Edith Piaf*

# PRELÚDIO

“Essa menina, Piaf, é de cortar o coração”, comentou Maurice Chevalier depois de assistir à estreia da novata conhecida como *La Môme Piaf*. Ainda não era óbvio para todos que Edith Gassion (seu nome de batismo), então com 19 anos, se tornaria uma das maiores intérpretes do século XX – o “pequeno pardal”, cujos timbres sofridos seriam o símbolo da França para os franceses e emocionariam ouvintes do mundo inteiro, ainda que não entendessem o idioma.

Piaf costuma ser descrita como uma mistura gaulesa de Billie Holiday e Judy Garland. Mas era mais selvagem do que qualquer uma dessas duas e, assim como seu amigo Chevalier, identificava-se mais fortemente com *le petit peuple* – “as minorias” às quais deu voz e cuja adoração apoiou sua carreira desde o começo pouco promissor, nas ruas de Paris, até a fama internacional; em sua curta existência, ela chegou a fazer dez turnês pela Europa, Canadá e América do Sul.

“Edith Piaf me nocauteou”<sup>1</sup>, declarou Joni Mitchell recentemente, “embora eu não soubesse sobre o que ela estava cantando”. Agora, quase cinco décadas após a morte de Piaf, ela é mundialmente conhecida como o arquétipo da cantora capaz de fazer o público levantar dos assentos. Piaf fascina apaixonados por música por ser um ícone de “completa entrega vocal”<sup>2</sup>, como disse Martha Wainwright, cantora e intérprete moderna de Piaf, por sua “emoção crepitante” que inunda as plateias. A julgar pelos comentários de Mitchell e de Wainwright, a importância de Piaf para as cantoras contemporâneas pode ser vista na reação à sua sensibilidade, em como suas canções criam uma espécie de premência que jamais saiu de moda.

Apesar de os contemporâneos de Piaf terem conhecido sua incondicional generosidade e seu poder visceral, eles também a viam como uma figura emblemática, que combinava em sua personalidade aspectos contraditórios de ícones como Joana d’Arc e Teresa de Lisieux, a santa protetora de Piaf, mesmo com a vida curta e desregrada que a celebrizou.

Que aquela estrela miúda se comparasse a Maria Madalena – na esperança de ser perdoada por ter amado tantas vezes, simplesmente porque amava demais – surpreende mais àqueles que não pertencem a países católicos. Tais comparações eram inevitáveis, dados os paradigmas femininos comuns ao período da juventude de Piaf, na década de 1920, a sua subsistência precária nos anos 1930 e a sua ascensão à fama nas seguintes.

No imaginário popular, as mulheres eram prostitutas ou santas. Os muitos casos amorosos de Piaf, aos quais a imprensa deu sensacionalismo, evocavam ambos os arquétipos, o que, em contrapartida, confundia a lenda da cantora de rua que escapou dos cortiços graças à força da sua voz. Mesmo hoje, podem nos levar a menosprezar a inteligência musical com a qual ela

transformou sua voz num instrumento meticulosamente afinado, enquanto acalentava o caso de amor mais duradouro que teve: a intimidade com seu público.

Apesar das diferenças culturais, a comparação com Billie Holiday e Judy Garland tem certo valor. A lenda em torno de Piaf parece encaixar-se no modelo de artistas de sucesso que pagam seu preço no sofrido declínio causado por bebida, drogas e, no caso de mulheres, promiscuidade. Além disso, essas três vocalistas, que morreram jovens após carreiras no mínimo extáticas, compartilham uma certa intensidade, apesar de as origens de Piaf nas “classes perigosas” – marginais, entre os quais ela e seu pai, um acrobata, tentavam ganhar a vida – sugerirem que ela tivesse mais em comum com Holiday que com Garland. Tanto a garota francesa maltrapilha como a negra norte-americana transformaram os clichês da linguagem ordinária numa comunhão física; seu arrebatamento produzia nos admiradores reações próximas do êxtase. (Desde o começo, no entanto, Piaf foi aclamada pelas massas em seu país – ao contrário de Holiday, cujo estilo angariou uma maioria de fãs entre amantes brancos de jazz até sua morte, quando o público negro finalmente começou a aceitar a cantora.)

Piaf lançou-se como intérprete da *chanson réaliste*, a tradição “realista” de letras de músicas sobre parcelas marginalizadas do povo – quase sempre prostitutas ou mulheres mal-amadas, abandonadas por seus homens –, mas logo passou não só a representar a mentalidade francesa como a via, espelhada por seus compatriotas, como também, para o mundo inteiro, o fascínio exercido por essa postura fatalista, porém jovial. Pelos idos de 1930, a ideologia do “pequeno homem” entrou em voga no mundo do entretenimento francês. Chevalier e Mistinguett, sua famosa namorada, eram o casal encantado das casas de espetáculo, como a Folies Bergère, cujos shows de variedade reuniam despreocupados ícones do *je-m’en-foutisme* – ou “estou pouco me lixando”, sua resposta às adversidades. Bem abaixo dessas casas noturnas, na escala do *showbusiness*, havia os cabarés de reputação duvidosa e, ainda abaixo desses, espeluncas que representavam uma melhoria para uma cantora, como Piaf, que se apresentava nas ruas. Seu repertório, no começo, oferecia ao público certa visão da sociedade, pela qual *la chanson réaliste* dizia a verdade sobre a vida da classe trabalhadora e provocava a curiosidade de artistas, como Jean Cocteau, que frequentavam os guetos em busca de inspiração artística.

No entanto, as origens de Piaf não são suficientes para explicar a atração que ela exerceu em todas as camadas da sociedade francesa e, após a Segunda Guerra Mundial, nos amantes da música em todo o mundo. Ela surgiu em cena em 1935 com uma voz que já tinha todas as características de um poderoso instrumento. Nos anos seguintes, quando não precisava mais se lançar em meio a multidões nas ruas, refinou a voz, acrescentando uma sutileza maior às letras e interpretando seu significado também com o uso das mãos, que mergulhavam majestosamente no ar ou flutuavam feito mariposas enquanto cantava.

O vibrato aveludado e os “erres” guturais rapidamente se tornaram marcas do seu estilo, cantasse ela tragédias cotidianas ou interpretasse números cômicos, leves, menos conhecidos fora da França. Ao escolher canções primeiro pelo significado das suas letras, logo passou a cantá-las com o sotaque “francês correto” aprendido com seus mentores Jacques Bourgeat e



Raymond Asso, que a ensinaram a aproveitar melhor os intervalos entre cada tom. A partir de então, conforme sua inteligência musical se desenvolvia, não houve mais uma palavra sequer fora do lugar, nunca um gesto em falso, mesmo quando cantava grandes verdades (ou platitudes). Estranhamente, apesar da Piaf irascível do começo, ela aperfeiçoou a arte da sobriedade, ressaltando a crueza de emoções profundas enquanto mantinha um alto nível de pureza vocal.

Nem sempre se destaca o fato de que foi o domínio do seu *métier*, da arte da performance advinda de uma experiência prolongada, que salientou sua pungente mistura de vulnerabilidade e rebeldia. “Meu canto é minha vida”, ela escreveu quando preencheu uma solicitação a vaga na associação de compositores franceses. No entanto, as versões musicais da sua vida, tão comumente identificadas com ela mesmo, foram cuidadosamente selecionadas, ensaiadas e polidas para performance.

Piaf cumpriu papel ativo cuidando de todos os aspectos das suas apresentações, desde a iluminação até a ordem das músicas. Da mesma maneira, coreografava a publicidade em torno das suas aparições para cultivar a ligação com o público que a adorava, e, por adorá-la, ela acreditava, deveria ter permissão para conhecer sua própria versão de vida pouco convencional.

Desde sua morte, em 1963, Piaf jamais abandonou a cena a que se dedicara. Há mais gravações, filmes, espetáculos teatrais, biografias e versões de suas músicas por outros artistas do que é possível levar em conta, exceto, por exemplo, pela recente cinebiografia *La Môme* (*La vie en rose*, fora da França), de Olivier Dahan, que oferece uma visão da pitoresca infância da cantora. Bastante elogiado, o filme também lança mão do padrão familiar de uma vida de artista – a trajetória de esfarrapados a endinheirados, com ênfase nos sofrimentos (especialmente naqueles relacionados a vícios) que levaram à decadência de Piaf.

Esse tipo de mito presta um desserviço, diluindo a textura de uma vida inteira. E, o que é pior, perpetua-se no ideário do público, fazendo que distorçamos a lenda de uma artista ao custo de sua arte.

O clichê que reduz Piaf a uma transviada autodestrutiva é muito restritivo para dar conta da sua complexidade humana. A versão moralista da vida de Piaf negligencia, senão ignora completamente, sua coragem na Segunda Guerra Mundial, quando desafiou os nazistas abrigando amigos judeus e ajudando a Resistência. Da mesma forma, muitos relatos da sua vida pouco dizem a respeito do papel que teve como mentora dos jovens cantores Yves Montand e Charles Aznavour, optando por moldar sua história chamando-os “os homens da sua vida” – cada um ganha um capítulo, como se a existência de Piaf tivesse orbitado em torno deles.

Esse modelo tampouco esclarece seu papel de letrista. Ela escreveu quase uma centena de canções, que receberam arranjos de colaboradores de confiança, como Marguerite Monnot, com quem formou uma dupla pioneira de mulheres compositoras. (De acordo com os boatos que circulavam, Piaf era pouco afeita a mulheres, uma interpretação da sua vida que ignora amizades próximas com protegidos, membros de sua comitiva e amigas, como Monnot e as atrizes Micheline Dax e Marlene Dietrich.)

No final das contas, mitos sobre sua vida colocaram em segundo plano o papel permanente de Piaf como uma espécie de musa constante que trabalhou incansavelmente com seus colaboradores. Sua família artística incluía tanto músicos quanto compositores com quem ela criava melodias para representar sua *persona*, e figuras da vida cultural como Jean Cocteau, que escreveu peças para ela, além do coreógrafo Pierre Lacotte, que criou

um balé em homenagem à estrela e à cidade com a qual ela tanto se identificava. Pois foi em Paris que o “pequeno pardal” tornou-se o rouxinol da França (na expressão de Cocteau), e depois – após uma doença quase fatal em 1959 – a fênix e o símbolo de ressurreição do país.

Apropriadamente, foi em Paris que ouvi pela primeira vez a vibração gutural de Piaf, no quarto de empregada que eu ocupava em troca de aulas de inglês. Às vezes, depois de subir sete lances de escada, costumava desabar na cama e ligava o rádio para ouvir o *hit* mais recente dela. No outono de 1959, enquanto eu estudava na Sorbonne e Piaf seguia no que a imprensa denominou “sua turnê suicida”, a França já tinha sido apanhada pela guerra da Argélia, e eu era, então, levada às cidadelas de argelinos pelas ruas de Paris. Ignorando tais questões, mas ciente de que bombas explodiam em locais públicos, busquei refúgio nas minhas tentativas de aprender francês cantando com Piaf.

De acordo com meu professor, a dicção afiada e os fraseados de Piaf não poderiam ser melhores, mas ela os aprendera a duras penas, tendo crescido rodeada pelo sotaque vulgar das periferias. Para mim, isso pouco significava, exceto que estava determinada a enrolar a língua naqueles sons picantes. Cantando a meu modo o repertório dela, emulava um sotaque passável e uma gama de emoções que pessoalmente ainda não experimentara, como se a cultura francesa tivesse entrado em mim por intermédio da sua música.

Quando voltei a Paris, em 1961, soube que o *revival à la fênix* de Piaf se dera naquele ano; ela encontrara forças para interpretar a inspiradora “Non, je ne regrette rien”, que ainda ecoava no ar. Naquele ano, eu cantava essa música como se fosse o hino nacional, dando o melhor de mim para imitar seus “erres” nervosos, sua ênfase nas negações repetidas (os *nons*), a forma cristalina como dava voz a uma postura que fundia aceitação e vontade de sobreviver. Não consegui alcançar todas as formas como a canção repercutia naqueles tempos inquietos, mas sentia seu poder de talismã pulsar em mim.

Anos depois, ao pensar no repertório de Piaf, ficou claro para mim que, diferentemente das músicas que eu, ainda adolescente, dançara nos anos 1950, *la chanson réaliste* tratava cada canção como um pedaço das camadas mais sombrias da vida. Aquelas histórias de coragem e adversidades discorrem sobre o magnetismo quase sempre frustrante da experiência sensual, falam do conflito de sonhos de amores perfeitos e desfeitos e, muitas vezes, da resiliência como única resposta aos infortúnios da vida. As letras das canções eram quase sempre escritas antes da música, o que aproximou o estilo tradicional de Piaf da poesia – permitindo à intérprete retratar todo um destino, do seu começo promissor ao seu trágico final.

Desde que ressurgiu o interesse pela arte do cabaré nos Estados Unidos e em outros países, Piaf é vista como sua mais notável intérprete. Ao dar início ao trabalho nesta biografia, fiquei satisfeita em saber que suas melodias eram cantadas por grupos de intérpretes na França e pelo mundo: na Austrália, em que passei parte do ano; no Japão, em que sua visão positiva do

efêmero é abraçada por uma cultura que valoriza sentimentos apenas insinuados; e em muitos outros países nos quais cada nova cantora que surge com um poder emocional inflamado é comparada a Piaf, sendo sua tradição o padrão ouro observado.

Em 2006, fiz contato com a Association des Amis d'Edith Piaf, um grupo de admiradores com base em Paris, que me apresentaram às dispersas e muitas vezes contraditórias fontes de informação disponíveis e ao depósito “piafiano”. Minha ideia era situar a existência curta e passional de Piaf em um contexto social e artístico, explorando ainda os mitos que cresceram em torno dela.

Tive sorte suficiente de obter um acesso extraordinário às fontes que elucidam múltiplos aspectos da sua vida, a começar pela correspondência recentemente publicada da estrela com seu mentor, Jacques Bourgeat, na Bibliothèque Nationale de France, onde também consultei um extenso arquivo dos primeiros anos de Piaf. Enquanto escrevia este livro, mais material de correspondência de Piaf veio à tona: as cartas a quatro de seus amantes – Norbert Glanzberg, Takis Horn, Tony Frank e Toto Gérardin –, que me ajudaram a situar seus amores no contexto de sua carreira, em vez do oposto. (Entretanto, às vezes tem sido uma tarefa atordoante saber a conta certa de seus muitos amantes.)

Na França também fui apresentada a colecionadores cujos arquivos me permitiram ver material inédito de Piaf, incluindo filmes caseiros e gravações que não podiam ser obtidas em qualquer outro lugar, além de conversar com eles a respeito do nosso fascínio pela cantora, cuja identificação com seu país significa que ela permanece muito viva.

Encontros ao acaso com pessoas que compartilhavam lembranças e me apresentaram a outros que tinham conhecido ou ouvido Piaf cantar fizeram-me sentir como se estivesse sendo puxada para dentro da sua vida – como em 2007, quando visitei um antigo bordel em Bernay, Norman, Oklahoma, onde Piaf viveu sua infância, e quando compareci a uma homenagem, no aniversário de sua morte, em Père-Lachaise, onde está enterrada. Na missa, que contou com versões de “Mon Dieu” e “Hymne à l’amour”, tive a sensação de que suas canções sempre casavam aspirações mundanas e espirituais, que a religião do amor que sustentavam ainda reverbera em todos os que foram tocados por seu credo. (No memorial do ano seguinte, o padre referiu-se a mim como “*l’australienne, celle qui est venue de loin*” – a australiana que tinha vindo de longe para a ocasião.)

Durante os três anos que passei escrevendo esta biografia, constantemente me perguntavam se tinha sido inspirada por *La Môme* e o que pensava a respeito do filme. A cinebiografia de Dahan permitiu que espectadores do mundo inteiro sentissem a pureza ardente da voz de Piaf, eu respondia. Mas foi o fato de ter estado entre seus fãs, familiares e amigos, próximo da sua sepultura, que me levou a escrever um livro em homenagem à pequena estrela; ela me ensinou sua língua e, nesse processo, ofereceu-me uma visão mais generosa da sua vida, e da minha própria.

<sup>1</sup> Joni Mitchell, citada em “Joni Mitchell Gets Angry, Hugs It Out”, Nova York, 26 set. 2007. Piaf e Billie Holiday foram uma grande influência na carreira de Mitchell como cantora e compositora.

<sup>2</sup> Martha Wainwright, citada em Louise Cohen, “Martha Wainwright: ‘Edith Piaf became the ghost behind all that I sang’”, *Times Online*, 30 out. 2009.

NÃO ME ARREPENDO

## CAPÍTULO UM

### 1915-1925

A vida de Edith Piaf começa como uma versão moderna de *.Les Miserables* (Os Miseráveis). Menina de um bairro pobre parisiense, ela cresceu entre as almas oprimidas que um dia habitariam suas letras e, por meio da sua ressonância mítica, moldariam o cenário da cultura francesa do século XX. A história de Piaf pode ser vista como a matéria-prima típica de qualquer lenda da classe trabalhadora; e suas alegrias e tristezas, como fontes para as canções. Da origem miserável, ela guardou um jeito atrevido, comum a quem conhece o dia a dia nas ruas, e o espírito alegre, enquanto se reinventava como a cantora que ultrapassaria barreiras sociais, nacionais e linguísticas para dar voz às emoções de gente comum.

Apesar das histórias fabulosas em torno de Piaf, sua infância não foi nenhum conto de fadas. Os poucos fatos conhecidos a respeito do seu começo desafortunado misturam-se a lendas que ela mesma e outras pessoas passaram a cultivar quando se tornou famosa; neste caso, muitas vezes é impossível separar fato de ficção – pretensão pouco pertinente, tendo em vista que sua arte e lenda alimentaram uma à outra, devolvendo-a às ruas onde começou. *Au bal de la chance* (A roda da fortuna), 1958, e *Ma vie* (Minha vida), 1964 – versões de sua vida ditada por outros – precisam ser complementadas por entrevistas com Piaf e seus amigos para que nos ajudem a compreender o contexto de cada lenda gerada ao seu redor.

Edith Piaf nasceu no segundo ano da Primeira Guerra Mundial, em Belleville, um povoado desafiadoramente independente, na parte alta a leste de Paris, que se mantinha, mesmo muito tempo depois de ter sido anexado à cidade em 1860, como símbolo da cultura revolucionária. Diferente de Montmartre, outro bairro miserável no topo da cidade, Belleville não possuía uma comunidade artística. Sem um Picasso para celebrar aquela área nem visitantes burgueses à procura da vida boêmia, o bairro conservava seu jeito vulgar. Maurice Chevalier, que cresceu próximo dali, em Menilmontant, chamava Belleville “capital da periferia de Paris”<sup>3</sup>. Apesar da população formada basicamente pela classe trabalhadora, tinha de tudo um pouco: “um sujeito bom e honesto pode viver ao lado do cafetão mais sórdido, e esposas respeitáveis ficam na fila da padaria com as prostitutas”.

Uma mancha similar de promiscuidade dá cores à infância de Piaf. “Minha mãe quase me pariu na rua”<sup>4</sup>, ela contou a um jornalista, que depois removeu a palavra “quase” para criar a conhecida lenda sobre como Piaf veio ao mundo protegida apenas por uma capa de lã colocada sobre o asfalto por um policial com presença de espírito. Tempos depois, quando perguntada se, de fato, havia nascido na rua, Piaf nem confirmou nem negou a história, deixando que as pessoas acreditassem no que preferissem. “Ela não sabia muito sobre a própria infância”<sup>5</sup>, disse uma vez o compositor Henri Contet, e gostava de alimentar as

versões dadas pela imprensa, que serviam como um reflexo seu – como se, estudando as versões, ela pudesse juntar peças suficientes para completar o quebra-cabeça dos seus primeiros passos.

Um documento registrado na Prefeitura do vigésimo distrito, no centro administrativo de Belleville, fornece uma versão pouco mais confiável do nascimento da menininha nas proximidades do Hospital Tenon. “No dia 19 de dezembro de 1915”<sup>6</sup>, começa o texto, “o parto de Edith Giovanna, filha de Louis Gassion, ‘acrobata’, 34, e de sua esposa, Annetta Giovanna Maillard, ‘cantora’, 20, ocorreu às cinco horas da manhã na Rue de la Chine” (endereço do hospital). O documento, assinado por uma enfermeira que assistiu o parto e por dois funcionários do hospital – “na ausência do pai” –, aponta o número 72 da Rue de Belleville como endereço do casal, um prédio modesto em cuja escadaria a mãe pode ou não ter entrado em trabalho de parto. Aqui, os simples fatos – nome, idade e profissão dos pais, seu endereço, hora e local de nascimento – formam o caixilho sobre o qual a história de Edith Piaf pode ser tecida ponto a ponto.

Começamos pelo pai ausente, aqui identificado como um “acrobata”. Louis Gassion, homem bonito, com um belo corpo, tinha pouco menos de 1,60 m. Era um soldado em campo, entrincheirado ao leste da França quando Edith nasceu, e permaneceria fora por quase toda sua infância. Depois da guerra, a ausência contínua do pai explicava-se pela vida de artista itinerante que levava e por seu amor ao *gros rouge*, vinho tinto barato. “Era o veneno que o mantinha na ativa”, costumava dizer Piaf sobre seu pai, de quem herdara a baixa estatura (adulta, ela media cerca de 1,49 m).

Louis Gassion treinou seu ofício desde a infância, tendo aprimorado os truques nos anos 1890 – quando artistas como Valentin le Désossé (“o desossado”, contorcionista do Moulin Rouge imortalizado em obra de Toulouse-Lautrec) entretinham as massas. O pai de Piaf apresentava-se como contorcionista, mas jamais atingiu o nível de celebridade de Le Désossé. Antes da guerra, fez uma turnê pela Europa com o circo da família Gassion, que tinha sua base na Normandia, sob a direção do pai, Victor Gassion, um equitador que também recrutou quatro das irmãs mais jovens de Louis como trapezistas. Sua mãe, Louise-Léontine Descamps Gassion, destacava-se no comando dessa grande tribo. Se foram feitas fotografias dos pais de Louis e de seus catorze filhos, nenhuma restou. Talvez eles não fossem suficientemente bem-sucedidos para registrar sua vida como fazem as famílias burguesas.

O estilo galanteador de Louis mais do que compensava seu tamanho. Pouco antes do começo da guerra, em 1914, conheceu Annetta em uma feira fora de Paris, na qual ela vendia doces e, às vezes, cantava, enquanto sua mãe, de origem marroquina-berbere, artista de segundo escalão conhecida como Aïcha, comandava a própria atração – um grupo de pulgas adestradas que carregava numa caixa de fósforos.<sup>7</sup> Os registros oficiais de Annetta davam como morto seu pai, um adestrador de animais errante chamado Auguste Maillard, e sua mãe como sem residência fixa (diferente das pulgas). Como muitos outros artistas de circo, os Maillards não viviam à margem da ordem social. Annetta deve ter achado em Louis uma espécie de alma gêmea, já que seus avós também tinham sido acrobatas.

O casamento de Annetta e Louis foi uma de muitas uniões realizadas precipitadamente em

tempos de guerra. O noivo estava baseado em Sens, ao sul de Paris, e distante do alcance das tropas inimigas que dizimaram Senlis (um ato de barbaridade dos alemães amplamente condenado) dois dias após o casamento, em 4 de setembro de 1914. O nascimento de Edith em dezembro de 1915 demonstra que os recém-casados tinham dado um jeito de ficar juntos já em março anterior. Por essa época eles haviam se estabelecido na Rue de Belleville, esquina do sórdido apartamento da Rue de Rébeval, onde morava a mãe de Annetta, Aîcha.

Não se podia escapar dos efeitos da guerra no dia a dia. Os moradores mais pobres de Belleville entravam na fila da *soupe populaire* (o sopão distribuído aos necessitados), que para alguns era a única fonte de alimentação. Annetta deu o nome de Edith a seu bebê em homenagem à heroína Edith Cavell, enfermeira inglesa executada por um esquadrão alemão em outubro daquele ano por ter organizado uma rota de fuga pela Bélgica para soldados feridos. Apesar de Piaf gostar de ter o mesmo nome de um famoso símbolo da resistência, não tinha tanto apreço pelo segundo nome, Giovanna – a maneira de Annetta transmitir a linhagem dando à filha seu nome do meio.

Sobre o legado de Annetta, Piaf escreveria depois: “Sempre pensei que o Destino me levou à carreira que minha mãe sonhara, mas jamais pudera alcançar, não por falta de talento, mas porque a sorte não estava a seu lado”<sup>8</sup>. Annetta não tivera outra escolha na vida senão seguir os passos de seus pais, acreditava Piaf. Ela cantava nas ruas enquanto Aîcha tomava conta do bebê, e logo assumiu o nome artístico Line Marsa, alcunha exótica inspirada no recanto marítimo de La Marsa, na Tunísia. O jeito provocante de Line combinava com seu repertório de músicas sobre bêbados e baladas românticas – o estilo conhecido como *la chanson réaliste*, que faria a fama da filha anos depois.

Line encontraria um público atento em Belleville. Desde os anos 1900, aquela vizinhança absorvera diversas ondas de imigrantes: primeiro, vieram os da Auvérnia, região central da França, que entregavam carvão nas casas e limpavam as chaminés; em seguida, os judeus russos e poloneses fugindo dos massacres (Belleville tinha a maior concentração de judeus em Paris); e, quando Edith era ainda bebê, armênios e gregos chegaram, escapando de revoltas em sua terra natal. Essa mistura de populações especializadas em mecânica e artesanato arranhou trabalho nas muitas pequenas oficinas de Belleville, fabricando brinquedos, ferramentas, objetos de couro, sapatos, colchões, mantas e um sem-número de outros utensílios domésticos.

Sucessivas gerações de artesãos estrangeiros absorveram o espírito altaneiro da população local. De forma revolucionária, tuteavam-se, ou seja, tratavam-se pela forma não cerimoniosa, em vez de empregar o “vós”, e expressavam sua solidariedade utilizando gírias de Belleville, uma linguagem codificada refletida em canções que Line e outros uivavam em suas cantorias pelas ruas, no Café de la Liberté, no Vielleuse, e em outros locais onde a especialidade era o *gros rouge*.

Diferentes versões a respeito da infância de Edith salientam a importância deste vinho barato tanto no lado paterno quanto no materno da família. Apesar de não sabermos ao certo se Aîcha punha alguma dose de vinho na mamadeira de Edith para ela dormir, é possível que uma boa quantidade da bebida fosse consumida naquela casa. Tanto os homens quanto as



mulheres tomavam seus golinhos ao longo do dia, especialmente nos anos da guerra, quando a comida era escassa, e o aquecimento, quase inexistente. É fácil imaginar que Line preferisse permanecer aquecida nos cafés, ganhando o que os clientes pudessem pagar, em vez de ficar em casa com a sua garotinha. Aos 20 anos, ela estava mais interessada em se tornar uma cantora do que em ser mãe.

Não faltavam oportunidades para um bom divertimento na Belleville da época da guerra. Histórias de um cotidiano que a nostalgia pode ter colorido um pouco além da realidade, mas a região, daqueles tempos até hoje, é lembrada como uma “pequena nação... cuja insígnia poderia ter sido o calçamento de pedras avermelhadas, uma garrafa gigante de vinho barato, o carrinho de um verdureiro e um acordeão”<sup>9</sup>. A experiência compartilhada de pobreza opressiva tornou os moradores mais inclinados a aproveitar e a viver o momento. Todos sempre aguardavam ansiosos o evento que trazia alívio no final de uma semana de trabalho: a Feira de Domingo da Rue de Belleville, animada pelo pregão dos vendedores elogiando seus vegetais, o cheiro de pão fresco e pedaços de carne no forno dos padeiros, os odores penetrantes que emanavam das mesas dos cafés e a essência de lilases perfumando as ladeiras na primavera. Cantoras como Line ofereciam seu talento, enquanto os fregueses subiam a rua íngreme, de pedras arredondadas, e, em rompantes de generosidade, davam algum trocado às suas favoritas.

O registro não afirma se Louis voltou da guerra para casa de licença, mas, apenas, que, no período em que veio do *front*, em 1918, Annetta o deixara e entregara Edith para Aîcha (depois, Piaf afirmaria que sua mãe tinha ido embora quando ela estava com dois meses de idade). Louis encontrou a menininha doente e desnutrida. Aîcha, que conseguia algum dinheiro fazendo faxina em apartamentos, vinha gastando seu pagamento em cafés, deixando Edith sozinha em casa. Em diferentes versões sobre a remoção da criança dos cuidados de Aîcha, Louis, sua irmã mais jovem Zaza (uma das acrobatas aposentadas), ou ambos, juntos, teriam resgatado Edith e a levado para Bernay, cidade conservadora da Normandia em que os avós de Gassion haviam se estabelecido pouco tempo antes, depois de terem virado a página e abandonado a vida de artistas itinerantes.



Os Gassion nem sempre foram andarilhos. A família vivera na região de Calvados, na Normandia, desde o século XVII, quase sempre em Falaise, local de nascimento de Guilherme, o Conquistador. Poucos anos antes do nascimento de Edith, seus avós deixaram o circo por uma vida mais tranquila na região de Caen, onde tinham um armazém de secos e molhados e vendiam alimentos, carvão e ferramentas. Mas a vida como donos de mercearia não apagara sua má reputação. Os vizinhos fofocavam; a mácula deixada pelo circo os seguiu ainda quando retornaram a Bernay, onde Léontine Gassion encontrou trabalho como gerente de uma *maison close* (casa de prostituição) – uma posição à margem daquela sociedade que deplorava a existência dos bordéis, ao mesmo tempo que aproveitava as vantagens de seus serviços.



A avó de Edith, conhecida como Maman Tine, acolheu nesse lar pouco ortodoxo a criança adoentada, mas nunca lhe deu o afeto de que ela necessitava. Talvez porque estivesse muito ocupada conferindo as chegadas e partidas das figuras mais notáveis da sociedade local que formavam sua clientela. A saúde de Edith logo melhorou, exceto por um problema no olho que lhe prejudicou a visão. Essa situação torna possível crer que ela então ignorava o que acontecia ao seu redor.

Bordéis como a nova casa de Edith eram chamados *maisons de tolérance*, com suas atividades “toleradas” pelos oficiais responsáveis por manter a ordem nesses locais e que, às vezes, a eles retornavam quando estavam de folga. Seus serviços eram anunciados por uma lanterna e uma placa gigantesca que alardeava o número na fachada da casa de três andares próximo à estrada para Rouen. A arquitetura do prédio garantia privacidade aos visitantes, e também uma área separada para Maman Tine, Victor Gassion e Edith. A clientela entrava pela porta da frente em um vestíbulo que levava ao salão, onde a cada noite um pianista martelava canções populares, e aqueles que quisessem relaxar por ali bebericavam absinto ou fumavam cachimbo.

As visitas a *les filles*, as moças da casa, ocorriam de forma discreta, em pequenos quartos no segundo e terceiro andares. Todos se comportavam como se, apesar de suas atividades noturnas, as garotas fossem alunas internas de um estranho tipo de escola preparatória, com Maman Tine fazendo as vezes de diretora. Arranjar trabalho como uma *fille soumise*, ou prostituta registrada, significava ter de se submeter a um grau mais elevado de disciplina. Também significava adotar um novo nome, quase sempre de uma lista repetida de uma *maison* para outra – pseudônimos literários e líricos, como Violette, Manon e Carmen, ou que ressoassem com promessas de juventude em seus diminutivos, como “-ette” (Yvette, Odette, Blondinette), o que alimentava a fantasia de clientes sobre garotas dispostas à “submissão”.

As internas dessas casas acordavam tarde, dedicavam o que lhes restava das manhãs arrumando-se e passavam as tardes jogando cartas, fofocando e fumando. Uma criança era distração bem-vinda ali, particularmente para mulheres cujos próprios filhos haviam sido levados embora. Pode-se imaginar as mães adotivas de Edith fazendo rebuliço em torno dela, especialmente ao notar que a menina mal podia enxergar. “Acostumei-me a andar com as mãos à frente para me proteger”<sup>10</sup>, afirmou Piaf certa vez. “Meus dedos e mãos eram sensíveis; eu podia reconhecer tecidos e a pele das pessoas apenas pelo toque. Eu dizia: ‘Esta é a Carmen, esta é a Rose’. (...) Vivia em um mundo de sons.”

É de se imaginar como Edith interpretava o que ouvia à noite ou o que pensava das roupas de trabalho usadas por suas novas amigas, suas blusinhas microscópicas e meias-calças de seda. Apesar de suas pálpebras não se abrirem completamente, não há dúvida de que ela assistiu a algumas cenas no salão em que as residentes se sentavam acanhadas até um cliente escolher uma delas e a levar escada acima. (“Eu sempre pensei que, se um homem estendesse a mão a uma mulher, ela tinha que aceitar e ir com ele”<sup>11</sup>, comentaria Piaf anos depois.) Essa demonstração de decoro não mudava a opinião dos cidadãos a respeito das chamadas *filles perdues* (garotas perdidas), mas ajudava a dar certo sentido de ordem, assim como a disciplina estabelecida no bordel espelhava a vida nos lares burgueses; as residentes recebiam

número de registro, como se estivessem no exército, e tinham de se submeter a sermões do pastor e a visitas do médico, que avaliava sua saúde de acordo com as leis do Estado.

Pouco tempo depois da chegada de Edith, o mesmo médico examinou os olhos da criança – cuja cor, de um azul translúcido, tinha matizes de malva e lilás. Ele diagnosticou sua condição como queratite, inflamação da córnea causada pelo vírus da herpes ou por uma bactéria. Hoje em dia, a queratite é tratada com gotas antivirais ou com antibióticos. Antes de se tornarem disponíveis essas drogas, a maioria dos pacientes se recuperava, porém, alguns casos resultavam em danos permanentes, e mesmo em cegueira. Foram receitados unguentos para os sintomas de Edith – visão turva, dor e sensibilidade à luz. Ela deveria descansar, comer bem e manter os olhos cobertos com bandagens.

Depois que o tratamento falhou em garantir a cura, a mulher da casa decidiu cuidar ela mesma do problema. Um dia, quando o pastor apareceu para orar pela intervenção divina, encontrou as moças desfiando seus rosários em nome de Edith e evocando Santa Teresa, a “Pequena Flor”, cuja devoção atraía milhares de fiéis a sua sepultura, todos os domingos, na região vizinha de Lisieux. Colocando toda a esperança na intervenção da santa, Maman Tine organizou romarias a Lisieux que incluíam a casa inteira na reza por sua neta.

Piaf gostava de contar uma dessas viagens, realizada num domingo de agosto, quando tinha 6 anos, ela calculava, embora seja mais plausível que tenha ocorrido um ou dois anos antes. Nessa versão, Maman Tine deu folga para as meninas o dia inteiro, para que pudessem visitar a sepultura da santa como outros fiéis. Passados dez dias do retorno a Bernay, a garotinha anunciou que conseguia enxergar. “Santa Teresa fez milagre por você!”<sup>12</sup>, disseram-lhe – uma explicação que garantiria conforto a Piaf por toda sua vida. Na linguagem da religiosidade popular, ela era *miraculée*, alguém que havia sido tocado por um milagre.

Raymond Asso, o primeiro a compor com Piaf, concluiu de uma conversa com a avó da cantora que a história era uma fábula; Edith recuperara a visão quando o médico retirou as bandagens, e a casa foi em romaria a Lisieux agradecer a Santa Teresa algum tempo depois. Naturalmente, Piaf preferia acreditar que havia sido escolhida pela santa. Bem mais tarde, perguntada a respeito de qual teria sido sua primeira lembrança feliz, ela respondeu: “O dia em que recuperei minha visão!”<sup>13</sup>. Dali em diante, ela podia aproveitar a vida como as outras crianças. Porém, mesmo depois daquele dia, de acordo com Madame Taillère, uma vizinha que lavava a roupa de cama da casa de Maman Tine, “os olhos de Edith nunca ficaram tão abertos quanto os meus”<sup>14</sup>. Para recompensar a desvantagem, as prostitutas davam dinheiro à lavadeira para presentear Edith com brinquedos. “Ela era adorável, um amorzinho, e todas eram loucas por ela”<sup>15</sup>, lembrava-se Madame Taillère.

A criança era também a favorita dessa vizinha. Como o volume de roupas do bordel para lavar requisitava a presença de Madame Taillère na casa todos os dias, quase sempre ela e Edith estavam juntas. Edith atravessava a rua correndo para visitar a amiga e a acompanhava na *lavoir*, a lavanderia comunitária ao pé da ladeira, coberta por um teto que permitia que as lavadeiras trabalhassem independente das intempéries. Apesar de Madame Taillère esbanjar afeto por Edith, Maman Tine repreendia a criança por distrair a vizinha.

Erguida no lugar em que dois rios confluíam, Bernay tem córregos abundantes avançando

por seus declives até a região baixa. Quando já podia enxergar bem o bastante para brincar na rua, Edith navegava com barquinhos de brinquedo, corria atrás de sapos nos arroios, subia e descia as escadarias das ladeiras que levavam à parte baixa do bairro, onde por alguns anos ela frequentou o ensino básico. “Era uma boa aluna, capaz de memorizar imediatamente tudo o que lhe ensinavam”<sup>16</sup>, recordou uma professora. Contemporâneos lembravam-se dela por causa do seu problema de visão, afirmou um historiador local, mas também porque “a menina cuja avó comandava o bordel da cidade não podia ser confundida com quaisquer outros alunos”<sup>17</sup>.

Piaf nada comentou da educação sumária que tivera em suas memórias *Au bal de la chance*, que omitem esses anos, exceto pelo episódio da cura “milagrosa”. Talvez fosse doloroso demais relembrar o escárnio dos colegas de classe que lhe atiravam pedras e a chamavam “a criança da casa do demônio”. Talvez ela não se lembrasse dessas histórias, até hoje contadas em Bernay. Vizinhos lembravam-se de parar o que estivessem fazendo quando Edith começava a cantar. Em algumas noites, seus avós a levavam ao Café de la Gare, onde ela era colocada em cima de uma mesa aos gritos que pediam: “cante, pequena, cante”<sup>18</sup>. Um frequentador se lembrou: “sua voz já soava única, mágica”. Outro morador de Bernay observou que “as pessoas sabiam que ela vinha de uma família de artistas. Dava para perceber mesmo ali que ela ia ser alguém”<sup>19</sup>.

É tentador imaginar que a habilidade de Piaf para buscar em si mesma a essência de uma canção tenha surgido dessas experiências. “Quando eu queria compreender, ‘enxergar’ uma canção, fechava os olhos”<sup>20</sup>, ela refletiu sobre como sua visão, há muito curada, permitia-lhe ler música, compor e fazer o acompanhamento ao piano. Suas memórias costumam ligar a clarividência à emoção forte ou à inabalável crença no seu direito à felicidade. Ela não era tradicionalmente religiosa, mas dizia: “minha fé em algo maior, em algo mais forte e mais puro do que o que há na Terra, essa fé é imensa. E sei que é preciso apenas pedir ao ‘além’ alguns sinais e ele os enviará, junto com avisos e conselhos”<sup>21</sup>.

Enquanto Edith crescia, o calendário dos dias dos santos moldava a noção comum da divina providência atuando sobre o cotidiano. O fato de sua cura milagrosa ter-se dado em 25 de agosto, dia de Saint Louis,<sup>22</sup> não escapou às atenções da casa, pois também era o dia do santo de Louis Gassion, e por isso duplamente reverenciado por Edith. Apesar de Santa Teresa ter sido, de alguma forma, sua benfeitora espiritual, parecia estar trabalhando em dupla com o amado e igualmente ausente pai da cantora.

Diz a lenda que, em um dos passeios da família Gassion a uma praia da Normandia, antes de Edith recuperar a visão, Louis teria aparecido e a criança, ao ouvir sua voz, gritara “papa!”. É mais plausível que ela tenha visto o pai quando em alguma de suas viagens tivesse visitado Falaise, onde costumava passar finais de semana com primos. De acordo com sua irmã Zaza, Louis passeava por Falaise com Edith, servia-lhe a especialidade local, crepes feitos com trigo, e lhe mostrava o castelo de Guilherme, o Conquistador. Outros membros da família visitavam Bernay. Quando Marcelle, prima de Edith, passava os domingos lá, as garotas tentavam contornar as objeções da avó ao seu convívio com as pensionistas: “queríamos vê-las, é claro, mas ela nos mandava de volta para a cozinha”<sup>23</sup>.

Diz-se ainda que, assim que Edith começou a enxergar e, conseqüentemente, a entender a natureza das transações que se davam na casa, o pastor convenceu sua avó e seu pai de que ela deveria ser distanciada de tais influências malignas. É igualmente provável que Maman Tine tenha dito a Louis que já estava na hora de ele assumir a responsabilidade pela filha e que, como multiartista experiente, ele deveria saber muito bem que uma adorável menininha de sete anos passando o chapéu inspiraria a generosidade das plateias. Fossem quais fossem as motivações de Louis, por essa época ele pegou um empréstimo com a mãe e comprou um velho *trailer*, assinou contrato com o Circo Caroli e, com Edith a tiracolo, foi para a Bélgica, onde a trupe tinha uma longa turnê pela frente.



Apesar da falta de muitos detalhes acerca da terceira fase da infância de Piaf, o que se sabe da sua vida após Bernay é que era, para dizer o mínimo, pitoresca. É preciso confiar nas histórias que ela escolheu relatar bem mais depois, quando recapitulou esse período e ditou suas memórias.

O jeito bem-humorado de Edith sobreviveu às novas circunstâncias, mesmo quando seu pai provou ser um mestre rígido. “Papa não era um homem carinhoso, e cheguei a ganhar a minha parcela de coices”<sup>24</sup>, afirmou Piaf. Acreditando que o pai não a amava, ela tentou ganhar seu coração, valorizando cada rara ocasião em que ele a beijava. Falava dele com admiração, apesar dos safanões: “eraleticamente dotado de extraordinárias agilidade e flexibilidade, [...] ele procurava ser senhor de si mesmo, indo aonde tivesse vontade de ir, sem aceitar ordens de ninguém”<sup>25</sup>. Como outros andarilhos, o temperamento de Louis se opunha a uma vida estável.

As lembranças de Piaf sobre sua vida com o pai mistura elementos de *Os Miseráveis* e de contos de fadas. “Eu vivia no *trailer* e cuidava das tarefas domésticas”<sup>26</sup>, explicou Piaf. “Meus dias começavam cedo, o trabalho era duro, mas eu gostava da constante mudança de horizontes da nossa vida de vagabundos. Foi excitante descobrir o mundo encantado dos ‘viajantes’, as fanfarras, as fantasias cobertas de lantejoulas dos palhaços, as túnicas bordadas de dourado dos domadores de leões.”

Uma fotografia tirada na escadinha do *trailer* mostra seu pai parecendo bastante digno, vestindo camisa e gravata, uma garota mais jovem, três mulheres atraentes (possivelmente artistas do circo) e uma Edith radiante, elegantemente vestida, com cabelos de franja espessa e escura – uma espécie de família reconstituída à frente da sua nova casa.<sup>27</sup> Aos 7 ou 8 anos, ela se parece bastante com o pai, que ocupa posição de destaque entre suas companheiras. A lembrança de Piaf dessa época omite toda menção a sua família – a mãe e seu irmão menor, Herbert, que nascera em 1918 e fora quase imediatamente entregue ao serviço social do Estado, quando Line Marsa assinou um contrato para cantar na Turquia.

As poucas crianças cujas famílias viajavam com os circos brincavam juntas sempre que terminavam suas tarefas. Em um jogo de esconde-esconde, Edith colocou-se entre as jaulas dos leões, ao alcance das garras. Depois de algum tempo, um grupo de busca, incluindo o pai

e o domador de leões, encontrou-a e a instruiu a sair na ponta dos pés, sem perturbar as feras. “Eu estava com tanto medo de ser castigada que fiz meu pai prometer que não me bateria”<sup>28</sup>, contou Piaf a um jornalista. O pai concordou, mas, uma vez a filha salva, voltou atrás em sua palavra.

Se Louis Gassion conseguisse domar o próprio temperamento, sua carreira poderia decolar, ela acreditava. Anunciando-se como um acrobata “antipodal” (apoiava-se sobre a cabeça) ou contorcionista “cosmopolita” (viajava bastante), Louis conseguia retorcer-se em formas estranhas – cabeça sentada (a cabeça encostada nas nádegas, com o corpo em ponte para trás), o nó humano (pernas atrás do pescoço), espacatos extremos, e ainda balançava perigosamente o corpo, apoiando todo seu peso nas mãos –, enquanto as plateias seguravam a respiração, admiradas. Com maiores cuidados, Piaf pensava, ele poderia ter se juntado ao Medrano Circus, casa de palhaços e acrobatas que desde 1900 inspirava artistas como Cocteau e Picasso. (Àquela época, o Medrano já tinha um contorcionista, chamado O Rei da Vertigem; ele se movia em uma cadeira equilibrada sobre o gargalo de uma garrafa que, por sua vez, estava apoiada em um mastro a três metros do chão.)

Mas Louis não estava disposto a suportar tantas dores, nem se submetia à disciplina por muito tempo. O período de Edith com o circo acabou abruptamente quando seu pai abandonou tudo num rompante de raiva, vendeu o *trailer* e retornou à França com a menina. “Continuamos viajando”<sup>29</sup>, lembrava-se Piaf, “ficávamos em hotéis em vez de no *trailer*, e meu pai passou a ser chefe dele mesmo. E meu também, é claro.”

A vida de artistas errantes é quase impossível de ser documentada. Eles viviam à margem das normas sociais, uma tribo de desterrados com regras e liberdades próprias. O cenário mudava enquanto Gassion e sua filha cruzavam o país, mas o dia seguinte era sempre parecido com o anterior. O ponto alto, a apresentação de Louis. “Papai abria seu colchonete no chão, fazia uma pequena introdução e dava início a sua rotina”<sup>30</sup>, recordou-se Piaf. Ele dizia ao público que demonstrasse seu reconhecimento pelo trabalho à filha, que passaria entre eles antes que realizasse peripécias. Certo dia, um grupo reclamou, dizendo que os saltimbancos eram mentirosos, a garotinha não fazia o salto perigoso, conforme anunciado. Louis foi hábil na resposta: claro que não iam querer que a criança, enfraquecida por uma gripe, arriscasse quebrar o pescoço, mas se satisfariam se a ouvissem cantar. Lembrando sua vida, a essa altura da história, Piaf esqueceu-se das noites sobre a mesa do café em Bernay. “Eu nunca cantara antes”, afirmou décadas mais tarde. “A única canção que conhecia era ‘La Marseillaise’.”<sup>31</sup> Tal escolha patriótica pode ser entendida como uma recomposição da cena da sua “primeira” apresentação, naqueles anos em que a França se recuperava da Grande Guerra. Mas é interessante notar que, como uma cantora inexperiente em 1936, Piaf afirmou a um jornalista que ela teria cantado “*L’internationale*” (A Internacional), que era então o hino dos partidos comunistas e socialistas no mundo inteiro. Qualquer que tenha sido a canção de fato cantada naquela noite, fez que ganhassem o dobro do dinheiro de costume.

Dali em diante, Louis fez questão de que Edith cantasse sempre ao final de cada apresentação. Ela aprendeu várias canções novas, como a popular “Nuits de Chine”. É de se questionar se as plateias não percebiam a incongruência de ter uma pré-adolescente cantando



esse vigoroso foxtrote que evocava delírios encharcados de ópio em cenários exóticos: “Nuits de Chine / Nuits calines / Nuits d’amour / Nuits d’ivresse” (“Noites chinesas / Noites de carícias / Noites sensuais / Noites intoxicantes”). Talvez a estranheza apenas incrementasse o apelo da canção.

Piaf lembrava-se de apenas alguns nomes e detalhes de suas viagens nos anos seguintes. Em Lens, cidade ao norte da França, onde fizeram uma parada no caminho entre a Bélgica e a Normandia, a garotinha espiou pela janela de uma loja de brinquedos uma “boneca de criança rica”<sup>32</sup>: “ela tinha as mãozinhas de porcelana esticadas para mim. Eu nunca vira nada tão belo!”. Como a boneca custasse o equivalente ao sustento da dupla por um dia, comprá-la parecia fora de questão. Edith ficou maravilhada quando o pai a presenteou com a boneca na manhã seguinte, pois sua apresentação havia levantado o montante suficiente para comprá-la antes de deixarem a cidade. “Entendi que ele me amava”, afirmou, acrescentando: “à sua maneira”.

Em Le Havre, uma comuna na França em que Edith arranjou contrato para cantar num cinema antes da exibição do filme, ela acordou com febre e uma tosse rouca. Passou o dia na cama, mas insistiu em subir no palco à noite. Apesar de o pai se ter oposto a que pusesse a saúde em risco, manteve-se a vontade da menina: “para a gente que vivia na nossa situação, valia a pena fazer um esforço extra pela paga, por menor que fosse. Cantei, e depois meu pai me deu dois beijos nas bochechas. Aquilo me deixou surpresa e feliz. Ele nunca tinha ficado tão orgulhoso de mim”<sup>33</sup>.

Em certa ocasião, um casal de classe média ficou tão cativado pela criança que propôs levá-la das mãos de Louis. Ofereceram-lhe 100 mil francos – uma quantia considerável – pelo direito de adotar a menina. “Não sou vendedor de crianças”<sup>34</sup>, ela ouviu o pai dizer. “Por que não fazem uma vocês mesmos?” É revelador que Piaf tenha situado esse acontecimento – em sua mente, uma prova de que “ele jamais consentiria em ser separado de mim” – em Sens, cidade onde se dera o casamento dos seus pais.

No período em que Line permaneceu na Turquia, Louis não ficou desacompanhado. “Um homem bonito e um mulherengo incorrigível, ele nunca ficava sozinho por muito tempo”<sup>35</sup>, lembrava-se a filha. Quando as pessoas perguntavam se ela tinha mãe, ele sempre respondia: “Mais mães do que ela precisa!”. Algumas dessas “mães” temporárias eram amáveis, dizia Piaf, outras um pouco menos, mas nenhuma a fez sofrer: “Papa não teria tolerado isso”. Mas admitia que algumas tinham sido indelicadas. Sobre certa Lucienne, ela afirmou: “ainda me lembro das suas sovas, mas só porque foi no reinado dela que vi Papa chorar pela primeira vez”<sup>36</sup> – interpretação que livra Louis da culpa, tornando-o uma vítima junto com Edith. Talvez a criança tenha encontrado conforto na promessa de Santa Teresa, de que a oração poderia suavizar mesmo o mais duro dos corações.

Quando Edith tinha 10 anos, Louis envolveu-se com uma mulher chamada Sylviane, que vivia em Lyon. O filho dos dois morreu logo após o parto; Louis levou Edith em turnê, deixando Sylviane sozinha com sua dor. Pouco tempo depois de retornarem, Edith fugiu de casa. No trem, ela disse a alguns passageiros que seus pais a espancavam e que estava fugindo para a casa da avó, na Normandia. Uma mulher gentil aceitou fingir que era sua

tutora quando o condutor apareceu; Edith deu um jeito de chegar a Bernay. “Eu tinha tudo planejado”<sup>37</sup>, contou a um jornalista cujas reações a esta história são desconhecidas, bem como teria sido recebida na casa de Maman Tine e a disposição de seu pai quando foi resgatá-la. Apesar de a narrativa de sua fuga lembrar um pouco os perigos de Cosette em *Os Miseráveis* de Victor Hugo, fica claro que a menina de 10 anos sabia um bocado sobre viajar, e muito mais ainda sobre como contar histórias.

Nas lembranças de Piaf sobre aqueles anos, as ligações afetivas de Louis soam como paradas numa *tour de France* amorosa. Ele tinha o charme sedutor daqueles tipos que se dão bem insinuando-se para os outros. Astuto em se tratando de recrutar mulheres, ele colocava anúncios nos classificados regionais: “procura-se mulher jovem para tomar conta de criança. Trabalho inclui viagens agradáveis”<sup>38</sup>. As candidatas deviam se deixar comover por essa pequena dupla formada por pai e filha e possivelmente se perguntavam até onde outra pessoa seria bem-vinda para eles.

Uma segunda Sylviane apresentou-se para o serviço na cidade de Nancy, na França, enquanto Louis e Edith faziam uma turnê pela Alsácia-Lorena. Esse romance durou o suficiente para que Louis levasse a nova companheira para conhecer sua família em Falaise. Na fotografia tirada naquele dia, Edith aparenta ter 10 anos. Está de pé entre Louis e Sylviane – identificada no verso da foto como “a namorada do momento”<sup>39</sup>. A expressão no rosto de Edith parece sugerir que ela tinha uma noção precoce de que, enquanto as parceiras iam e vinham, o amor de pai e filha se mantinha como o relacionamento modelo para todos os outros.

Por essa época ela também sabia que a sobrevivência tinha um custo. Com o pai, ela aprendeu o *timing* de artista, técnicas para mexer com as emoções das plateias e o tipo de comentários rápidos que produziam bons efeitos entre os atos. Os anos que passou com Louis lhe deram o tipo de jogo de cintura “de rua”, um conjunto de habilidades que raramente se aprende na escola. Apesar de ter aprendido a ler pouco antes de deixar Bernay e de que permaneceria semianalfabeta até a vida adulta, ela era boa em ler rostos e julgar a predisposição das plateias – ou de uma madrastra. Além disso, a vida boêmia dos Gassion treinara Edith a encarar toda situação do jeito que se colocasse em seu caminho e a respeitar, ou ao menos aceitar, todo tipo de gente. Os anos na estrada com Louis representaram para ela um contraste revelador em relação à falsa respeitabilidade que conhecera em Bernay. A subsistência, da mão para a boca, era o oposto do tipo de vida burguesa, embora também complementar a esta, que Piaf jamais adotaria, nem mesmo tempos depois de ter alcançado o sucesso. No fundo, ela seria sempre uma viajante, transformando cada uma de suas várias moradas em uma caravana de ciganos.

<sup>3</sup> Maurice Chevalier, *The Man in the Straw Hat*, p. 8.

<sup>4</sup> EP, citado em Pierre Duclos e Georges Martin, *Piaf*, p. 63.

<sup>5</sup> Contet, citado em idem, p. 64.

<sup>6</sup> EP, certificado de nascimento, citado em ibid. p. 62–3.

- <sup>7</sup> Emma Saïd Ben Mohamed, ou Aïcha, nascida em 10 de dezembro, 1876, filha de Saïd Ben Mohamed de Mogador, Marrocos, e Marguerite Bracco de Paris.
- <sup>8</sup> EP, *Au bal de la chance*, p. 82.
- <sup>9</sup> Clément Lépidis, *Des dimanches à Belleville*, p. 24.
- <sup>10</sup> EP, citado em Emmanuelle Eyles, “Grâce aux prières des ‘filles’ de Bernay, Piaf a retrouvé la vue”, *Historia* 601, p. 8.
- <sup>11</sup> EP, em entrevista na televisão a Henri Spade e Jacqueline Joubert, *La Joie de vivre d’Edith Piaf*, 3 abr. 1954, <http://www.ina.fr/video/I00013647/edith-piaf-1-accordeoniste.fr.html>, Arquivo INA.
- <sup>12</sup> “Edith, Thérèse et le photographe”, *L’Eveil*, 8 mar. 1999, p. 18.
- <sup>13</sup> EP, citado em Duclos e Martin, p. 69.
- <sup>14</sup> Madame Taillère, citado em idem, p. 70.
- <sup>15</sup> Madame Taillère, citado em Eyles, p. 7.
- <sup>16</sup> Madame Laperruque, citado em Jean-Dominique Brierre, *Edith Piaf*, p. 14.
- <sup>17</sup> Lyliane Carpentier, citado em Duclos e Martin, p. 73.
- <sup>18</sup> Marcel Delamare, citado em “Bernay va dédier une rue à Edith Piaf”, *Paris-Normandie*, 30/31 jan. 1988.
- <sup>19</sup> Jacques Guesnet citado em “Bernay n’a pas oublié sa ‘Môme’”, *Normandie*, s.d.
- <sup>20</sup> EP, citado em “Bernay donne une rue à Piaf”, *L’Eveil normand*, 16 jun. 1988.
- <sup>21</sup> EP, *Ma vie*, p. 63.
- <sup>22</sup> São Luís, famoso por sua piedade, canonizado em 1297. (N. da T.)
- <sup>23</sup> Marcelle Lallier, citado em Duclos e Martin, p. 71.
- <sup>24</sup> EP, *Au bal*, p. 85.
- <sup>25</sup> Idem, p. 82.
- <sup>26</sup> Ibid., p. 83-4.
- <sup>27</sup> Ver Marcelle Routier, *Piaf l’inoubliable*, p. 12.
- <sup>28</sup> EP, entrevista, *Joie de vivre*, citado em Duclos e Martin, p. 76.
- <sup>29</sup> EP, *Au bal*, p. 84.
- <sup>30</sup> Ibid.
- <sup>31</sup> Ibid.
- <sup>32</sup> Ibid., p. 85-6.
- <sup>33</sup> Ibid., p. 86.
- <sup>34</sup> Louis Gassion, citado em Duclos e Martin, p. 78, e EP, *Au bal*, p. 87.



[35](#) Ibid.

[36](#) EP, citado em Duclos e Martin, p. 79.

[37](#) EP, entrevistas, *Joie de vivre*, citado em idem, p. 80.

[38](#) Citado em ibid., p. 81.

[39](#) Ibid.

## CAPÍTULO DOIS

### 1926–1932

**D**o que ela se lembrava em relação aos anos passados com o pai? Piaf questionou-se sobre isso perto do fim da vida. “Uma nova mãe a cada três meses, as amantes dele, que eram mais ou menos gentis comigo, dependendo do efeito que minhas canções produziam – eu já estava cantando e fazendo a coleta –, se me traziam dinheiro ou vaias.”<sup>40</sup>

Os resultados poderiam ter sido diferentes se o lado maternal tivesse sido mais confiável, ela pensou. “Passei por um aprendizado peculiar sobre a vida e o amor, que pouco me deu disposição para o romantismo. Minha mãe não esteve ao meu lado para ensinar que o amor poderia ser delicado, fiel e doce, muito doce.”<sup>41</sup> Ditando esses pensamentos a um amigo jornalista, uma Piaf já madura não refletiu que justamente esse elenco mutante de substituições maternas pode ter sido o que a fez prender-se à ideia de amor incondicional – delicada, fiel, com a doce afeição que buscou por toda a vida nos companheiros escolhidos.



A memória é seletiva, especialmente quando alguém está recontando sua vida para ressaltar os melhores momentos. Piaf nada disse a respeito dos motivos do seu retorno a Paris com o pai, que ocorreu quando já era quase adolescente. Um caso de que se lembrou da época é emblemático. Associa a reaparição da mãe em sua vida e na do pai com direito a uma rápida reunião familiar e a um beijo maternal.

Certa noite, Louis levou Edith, que tinha então uns 11 anos, a um bistrô na vizinhança desordeira do Faubourg Saint-Martin, onde os artistas costumavam se reunir antes da apresentação nos cafés e cabarés locais. Eles estavam próximos, de pé junto ao bar, quando uma mulher de cabelos negros, franja vistosa e grandes brincos pediu para abraçar Edith. “Meu pai não permite que eu beije pessoas que não conheço”<sup>42</sup>, ela respondeu. Sorrindo, Louis lhe disse para ir em frente: “Você tem a minha permissão; esta é a sua mamãe, a verdadeira”.

Apesar de a lembrança de Piaf desse encontro ser perturbadoramente sucinta, seu irmão, Herbert, deu mais detalhes anos depois. Tendo retornado após quatro anos na Turquia, sua mãe havia levado Herbert para viver consigo em Paris. Um agente estava cuidando da carreira de Line; ela tinha aparecido lá naquela noite porque ia cantar em um clube do outro lado da rua. “Enquanto nossos pais conversavam, Edith e eu brincamos do lado de fora, na calçada. Depois, minha mãe me pegou, e minha irmã foi com o pai. E isso é tudo.”<sup>43</sup> Line

não os convidou para ir a um restaurante, ao contrário do que Piaf contou a um entrevistador, nem tentou reaver sua guarda – anseios delirantes da parte da irmã, como Herbert deu a entender. Os detalhes da carreira de Line são igualmente sumários. Ela voltou a Paris no meio dos anos 1920, mais ou menos pela época em que Edith e Louis tinham ali se estabelecido. De acordo com Herbert, ela, às vezes, arranjava shows em cabarés, como o Chat Noir ou o Mikado, em Pigalle, e o Monocle, um clube para lésbicas em Montparnasse, mas quase sempre se apresentava em *beuglants*, pés-sujos frequentados pela classe trabalhadora, nos quais sua filha também cantaria as baladas melancólicas conhecidas como *chansons réalistes*.

A tradição da “canção realista” – um estilo nostálgico, quase sempre sentimental, que evocava a vida da classe trabalhadora parisiense – data de antes da Grande Guerra, quando artistas como Aristide Bruant e Eugénie Buffet entretinham as plateias com letras satíricas ou fatalistas que formavam um contraste em relação às diversões burguesas da cidade. À época em que Edith reencontrou sua mãe, Line se apresentava como parte dessa tradição ainda vibrante. Não era mais uma cantora de rua, agora cantava também nos *bals-musettes* (salões de música) em que trabalhadores, vigaristas de quinta categoria e artistas em busca de inspiração se misturavam no calor reconfortante desses estabelecimentos. Line pode ter obtido algum sucesso em seus anos no estrangeiro, que coincidiram com a popularidade da cultura francesa da década de 1920 na Turquia – desde as danças francesas mais recatadas até a *java*, valsas leves e canções de verve popular gritadas no rústico sotaque de um típico parisiense.

É possível que Line tenha conhecido Fréhel, a notória realista, que também esteve na Turquia naqueles anos. A julgar pelo seu repertório, que incluía canções popularizadas por Fréhel, ela pode ter moldado seu espetáculo naquele da artista mais conhecida à época – uma escolha perspicaz, apesar de Fréhel ser famosa também pelo vício em drogas que, há muito, afetava sua vida pessoal.<sup>44</sup> A volta de Line a Paris quando Fréhel, por sua vez, também fazia seu retorno, permitiu que a mãe de Piaf se estabelecesse como *chanteuse réaliste* entre os que não tinham dinheiro suficiente para ouvir Fréhel nos teatros de variedades, mas, em vez disso, iam dançar no tipo de espelunca em que Line estava cantando na noite daquele pequeno reencontro da família Gassion.

É de se imaginar se Edith chegou a conversar com a mãe sobre seu *métier*, e se Line dividiu com a filha os segredos de sua imprevisível profissão. As letras das *chansons réalistes*, a parte mais importante dessas canções, geralmente eram tristes, a música sempre em tom menor. Visto que muito desse material tinha a mesma verve, era importante escolher canções que correspondessem ao tipo de *persona* que a cantora criara para a sua plateia. E, uma vez que o público gostasse de sentir um vínculo com as suas favoritas, não bastava saber qual era o seu tipo, devia-se interpretar esse papel como se se mesclasse à sua existência. Dizia-se das melhores intérpretes dessa linhagem – Fréhel, Damia, e logo também Piaf – que elas cantavam como viviam, que suas canções vinham do coração. (Passou despercebido em que medida elas sustentavam conscientemente tal noção.)

Se Edith tivesse estudado o repertório da mãe, teria formulado certas ideias a respeito dela.

Line ficou conhecida por sua versão de “La valse en mineur”, canção sombria de Fréhel ao estilo da *valse réaliste*. Os versos evocam um salão de dança numa vizinhança em que rapazes valentões dançam com garotas ao som do acordeão. Canções desse tipo refletiam o tipo de expectativas de um público formado por trabalhadores, que se aglomeravam nos *bals-musettes* para alguns momentos de alegria, ao mesmo tempo em que insinuavam que tais momentos eram ainda mais preciosos por ser breves.

“La valse en mineur” era ao mesmo tempo doce e amarga em suas alusões a prazeres passageiros; “La Coco”, outra do repertório de Fréhel, era claramente perturbadora. A cantora, em busca de seu amante infiel, consola-se com champanhe, morfina e cocaína (a coco do título), até que, certa noite, encontrando-o com outra, dá uma punhalada em seu coração. Desde então ela tem apenas “la coco” com que contar: “Je veux de la coco / Ça trouble mon cerveau / L’esprit s’envole / Près du Seigneur / Mon amant du coeur / M’a rendue folle.” (“Eu quero cocaína / Perturba meu cérebro / Minha alma voa para longe de mim / Para perto de Deus / O amor do meu coração / Me enlouqueceu.”) Essa fábula sombria de devastação causada por amor (e cocaína) dava pistas a respeito do vício de Line, herança materna que Piaf acharia difícil de suportar.

Nem todas as *chansons réalistes* são tão lúgubres quanto “La valse en mineur” ou angustiantes como “La Coco”, mas o ator Michel Simon, que começou sua carreira num *bals-musette* em que Line se apresentava, lembrava-se dela cantando apenas as canções mais tristes do repertório. Sua voz grave, queixosa, falhava em agradar ouvintes em busca de algo mais alegre. Apesar disso, não lhe faltava talento, acreditava Herbert Gassion. Pouco tempo depois, quando Edith participou de um teste num dos clubes noturnos em que Line se apresentara, o gerente a teria mandado voltar quando cantasse tão bem quanto a mãe. Herbert concluiu que Line tinha talento, mas não a capacidade de aproveitar as oportunidades que surgiam em seu caminho.

Seus comentários são generosos com ela, considerando que, pouco tempo após o reencontro dos Gassion, Line também abandonou o filho. O menino viveu com uma família amiga e, em seguida, à mercê da assistência social do governo, uma experiência que o levou a se alistar no exército colonial assim que a idade lhe permitiu. Herbert nada disse a respeito dos muitos “erros”<sup>45</sup> da sua mãe, exceto que ela era terrivelmente desorientada.

Além de aprender que Line era uma alma errante, Edith deve ter formado uma opinião segundo a qual as mães costumam abandonar seus filhos. Nessa época, Louis pediu o divórcio, fornecendo como seu endereço residencial o estabelecimento de Maman Tine em Bernay. O decreto final da justiça foi dado em 4 de junho de 1929, quando ele chegava perto dos 50 anos e Edith tinha 13. Ainda fazendo turnês com seu pai de vez em quando (nesse período, Louis poderia encontrar dificuldades em se contorcer todo em nós), ela encontrou a última de uma série de madrastas mais ou menos gentis.



Em 1930, no que deve ter sido a turnê de despedida, Louis colocou um anúncio nos

classificados de um jornal em Nancy e encontrou uma nova parceira, Jeanne L'Hôte, conhecida como Yeyette, que tinha apenas 20 anos, cinco a mais que Edith. A nova madrasta e sua enteada se mudaram para Belleville com Louis, mais ao topo do morro, no número 115 da Rue de Belleville, não muito distante de onde Edith passara a infância. (Se chegaram a saber da morte de Aïcha, em 18 de julho de 1930, nenhuma menção a isso foi feita.)

Yeyette deu à luz a meia-irmã de Edith, Denise, em 8 de fevereiro de 1931, mas recusou a proposta de casamento feita por Louis, uma decisão intrigante, dado o estigma associado então a uma *fille-mère* (mãe solteira). Edith fugiu de casa várias vezes, mas sempre era trazida de volta a cada uma delas por seu pai, que tinha sua guarda legal. Yeyette estava sempre muito ocupada com Denise para disciplinar a enteada rebelde, e Edith estava muito apegada a Louis para se dispor a dividir suas afeições com a nova família. Ela passava a maior parte do tempo fora de casa.

Apesar de tratarem como alvo fácil as garotas bonitas que não viviam com algum homem, os rapazes de Belleville não ofereciam perigo. Uma mulher solteira era constantemente alvo de insinuações que tinham por objetivo tanto impressionar outros homens quanto atrair sua atenção, mas Edith sabia pagar na mesma moeda que recebia. Além disso, fazia-o usando as gírias locais mais maliciosas, com um sotaque *titi-parisien* (o “bom francês” corrompido, que era marca registrada da classe trabalhadora). Esse jogo de cintura precoce logo a estabeleceu como uma das cantoras regulares das ruas e, nos fins de semana, nos *bals-musettes*, que perpetuavam as velhas tradições mesmo quando o panorama do bairro começava a se modificar.

Do apartamento dos Gassion, quase no topo do morro, levava-se menos de quinze minutos para chegar, caminhando a passos lentos, ao centro da vida social de Belleville, a praça no final da rua. Canções populares flutuavam dos cafés misturando-se às valsas e rumbas dos artistas de rua. Quando o jovem tocador de acordeão Jo Privat, um favorito da região, acompanhava Edith, trapeiros calavam sua ladainha para ouvir ambos, e as donas de casa jogavam moedas da janela.

Nos anos 1920, a classe trabalhadora francesa raramente tinha acesso a discos; as canções tornavam-se populares principalmente pelo repertório dos cantores de rua. Ajudava-os que viessem preparados para as apresentações com as músicas em pequenas folhas de partitura, impressas pelas editoras para esse propósito. Certo dia, no escritório de uma editora de música, Edith conheceu um jovem fã de música, Pierre Hiégel, que se tornaria um de seus empresários. “Comprei café para ela e um *croissant*, que era tudo o que podia pagar”<sup>46</sup>, recordou Hiégel. “Mantivemos contato pelo resto da sua vida.” Ele ficou maravilhado com a habilidade dela em memorizar uma canção após ouvi-la apenas algumas poucas vezes, e ainda mais com a sua inteligência: “logo após uma canção de rachar o coração, ela cantava outras mais sutis, só para te amaciar e te acertar com mais força no número seguinte!”.

Edith logo se tornou famosa em Belleville por sua incrível voz, seu jeito insolente e suas respostas prontas, a pilhéria que os parisienses chamam *la gouaille*. Era frequentemente vista nos cafés – no Vielleuse, onde a estátua de uma mulher tocando um realejo no teto recebia os fregueses à entrada e a nova estrela Berthe Sylva cantava as mais novas *chansons réalistes*.

Nesses ambientes, Edith aprendeu as canções que formaram seu primeiro repertório, cujas letras são lamentos sobre o destino da mulher, ao mesmo tempo que celebram paixões alimentadas pelo vinho, provocações e momentos de alegria. Ela foi bem recebida porque cantava como falava, com o sotaque *titi* de seus vizinhos.

O espírito de Belleville, uma mescla de rebeldia corajosa e fatalismo, explodia com toda sua força uma semana antes do Dia da Bastilha, quando grinaldas enfeitavam as ruas e as calçadas em frente aos cafés se transformavam em pistas de dança. A cada noite, casais abraçavam-se apertado enquanto dançavam a *java*, inclinando-se para o lado por conta do declive da ladeira. É fácil imaginar Edith e seus amigos cantando músicas popularizadas por Fréhel e Berthe Sylva, histórias de jovens mulheres, como elas mesmas, que tinham sido seduzidas por conquistadores garbosos, mas percebiam o mau desvio em seus modos.

Nas noites mais próximas do *Catorze* (14 de julho), fogos eram disparados a cada instante; as fachadas dos prédios estampavam as cores azul, branca e vermelha refletindo as luzes. As festividades continuavam até bem depois da meia-noite, e os restaurantes serviam refeições de mexilhões *marinière* com batatas fritas. O céu acendia-se quando a brigada de fogo marchava até o alto da ladeira carregando suas tochas. “Todos se beijavam, todos cantavam, ninguém, jovem ou velho, pensava em dormir”<sup>47</sup>, observou um amigo de Edith. “Nós não éramos ricos nem educados... mas como a gente ria!”

No inverno de 1931-32, quando Edith fez 16 anos, a Grande Depressão atingiu a França. O desemprego tornou-se ainda mais elevado do que de costume, sem nenhuma rede de segurança que desse suporte aos mais pobres, e havia pouca esperança para aqueles a quem faltava educação ou modos de classe média. Edith conseguiu um emprego no elegante décimo sexto distrito, do outro lado de Paris, numa loja de laticínios. Depois de seis dias acordando às 4 horas da manhã para fazer entregas e, imagina-se, comportando-se de forma indisciplinada, ela foi demitida. E durou apenas três dias no emprego seguinte, em outro estabelecimento de laticínios, na Rive Gauche; então, fez mais uma tentativa malsucedida de se empregar, também num desses estabelecimentos. Antes de deixar o emprego, ela conheceu um empregado que tocava banjo, e trabalharam em algumas canções para se apresentar junto com a namorada dele, Rosalie.

O trio, Zizi, Zézette e Zouzou, trazia Raymond no banjo e Rosalie fazendo coro de base para a poderosa voz de Edith. Ela costumava contar a história improvável da sua estreia. Os três “zês” deveriam aparecer nas barracas do exército em Versalhes, onde Edith (Zouzou?) já se apresentara com Louis. Eles reservaram um quarto de hotel, jantaram e fizeram um brinde ao dono do estabelecimento após o banquete – tudo a crédito. Quando ninguém apareceu para ver o show nas barracas, o trio decidiu deixar o hotel pra lá. Procurando abrigo, foram a uma delegacia, onde encontraram justamente o dono do hotel e a sua esposa. Depois de longa altercação, o chefe de polícia convenceu o casal enfurecido a não registrar queixa dos jovens artistas, que prometeram pagar sua dívida cantando numa base próxima na noite seguinte. A plateia reconheceu seu valor, e assim permitiu que mantivessem a palavra. Eles novamente brindaram ao dono do hotel, mas Edith pôs a língua de fora para ele assim que passaram da porta da rua.



Não há registro de outra performance do trio. Separaram-se quando Raymond iniciou Edith na vida sexual. No tempo que ficaram juntos, Edith percebeu que, quando se encontrava em uma situação difícil, era capaz de reunir todo seu poder criativo. Com a arrogância de uma garota de 16 anos, cujo brilho já atraía as multidões antes mesmo que sua voz as paralisasse, arrebatadas, ela decidiu que cantaria não só para Belleville, mas para toda Paris. Iria sozinha, até encontrar companhia. Enquanto isso, aprendia canções em estilo *blues* popularizadas por Fréhel, Berthe Sylva e pela nova cantora em que se espelhava, Damia, considerada a “tragedienne da canção”.

Se Fréhel era conhecida por seu jeito agressivo (ela costumava dizer a seu público: “fechem as matracas, estou abrindo a minha”), Damia possuía um estilo mais sutil de se apresentar. Seguindo o exemplo de Damia, Edith aprendeu canções comoventes para contrabalançar o “realismo” sombrio do seu repertório emprestado. Continuava cantando músicas do tipo *parigot* de Damia, como “J’ai l’cafard” (“Estou entediada”), que lembra um pouco “La Coco” em suas alusões a “Drogues infâmes / Qui charment les femmes” (“Drogas vis / que machucam e encantam as mulheres”). Mas ela também cantava um dos maiores sucessos de Damia, “Les deux ménétriers” (“Os dois violinistas”). A música, em ritmo acelerado e um pouco macabra, convoca os mortos a voltar à vida por meio do amor irrestrito: “Il vous faut aimer encore! / Aimez donc! Enlacez vous!” (“Você tem que amar novamente! / Comece a amar! / Enlacem-se uns aos outros!”). A interpretação dada por Edith a esse inspirado chamado ao amor ecoava pelas ruas como um hino para os pobres, que não tinham muitas posses, mas mútua afeição com que contar.



Algum tempo depois do nascimento de Denise, Louis concordou com o pedido de independência de Edith, na condição de que ela permanecesse em Belleville num quarto alugado, que ela pagasse. O pai mantinha o olho nela por intermédio de conhecidos, como Camille Ribon, um acrobata cuja especialidade era apoiar-se apenas nos dedões. Ribon, que dava aulas de acrobacia às crianças da vizinhança, tomava conta de Edith, embora ela não demonstrasse aptidão para aquela arte. (Ele seria um dos velhos amigos de Edith a quem ajudaria no sustento depois de ficar famosa.)

Certo dia, Edith visitava Ribon quando uma garota mais jovem estava repassando sua rotina de passos. Apesar de ser uma ginasta talentosa, a menina era sem graça, com olhos bem pequenos, inquisitivos. Aos 14 anos, Simone Berteaut, conhecida como Momone, trabalhava numa fábrica montando faróis de carros. Momone ficou impressionada com as histórias contadas por Edith sobre a vida nas ruas, e mais ainda com seus ganhos. Edith lhe explicou que cantava apenas quando sentia vontade, que era sua própria chefe. Momone deveria trabalhar para ela, disse, inesperadamente. Podia fazer a coleta, como Edith fazia com Louis, pois ela ganhava o suficiente para as duas.

“Aquilo me atropelou... Eu a teria seguido até o fim do mundo”<sup>48</sup>, escreveria Berteaut na sua espirituosa, porém enganosa biografia sobre a cantora, na qual se apresenta como meia-

irmã de Edith. Mais tarde, Edith chamou Berteaut de sua *mauvaise génie* (espírito mau, que fazia desabrochar o que nela havia de pior) e a manteve fora do seu livro de memórias. Mas, aos 16 anos, Edith ficou feliz em encontrar uma amiga que fizesse tudo aquilo que lhe fosse mandado. Quando havia duas delas, disse Edith à garota mais jovem, as plateias a levavam a sério; se a sócia tivesse papéis de música para distribuir, eles não a viam como pedinte.

Madame Berteaut não ofereceu obstáculos ao plano das duas, exceto uma compensação pelo trabalho da sua filha. De acordo com Berteaut, cujo livro tem relatos mais confiáveis quando trata dos primeiros anos de parceria, Edith concordou em pagar pelo seu quarto, pelas refeições e 15 francos por dia, a ser entregues a sua mãe. Chegou-se a um acordo, e a garota mais nova deixou sua casa para se tornar uma frustração para Edith. Nenhuma delas parece ter refletido antes que seu *status* de jovens mulheres autossuficientes lembrava muito o daquele outro tipo de trabalhadoras de rua, as *filles*, que povoavam a imaginação popular e o repertório de Edith.

As garotas dividiam um quarto no Hôtel de l’Avenir, um nome que parecia auspicioso. Ela seria alguém no futuro, disse Edith de si mesma a Momone, parando sempre em igrejas para acender velas e pedir orientação. Mas Momone, cuja criação fora similar à de uma criança de rua, ficava intrigada com a fé de Edith em Deus e sua devoção a Santa Teresa. A obsessão da mais jovem por sua “irmã grande”, composta de gratidão, inveja e ressentimento, deturparia a percepção da sua vida em comum e do seu próprio papel no caminho do sucesso de Piaf.

Encantadas com sua liberdade, as amigas acordavam tarde e demoravam para sair. Edith bebia café e fazia gargarejos antes de cantar, mas, uma vez que estivesse pronta, tinha “aquela mesma voz... a voz que mais tarde valeria milhões”<sup>49</sup>. Ela cantava para ser ouvida também a distância, com a voz vindo do peito, bem como do que os músicos chamam “máscara” – a caixa ressonante da cabeça –, o que realçava seu sotaque *titi* e lhe dava o tom anasalado comum aos cantores que precisam se fazer ouvir acima do barulho das ruas.

Edith planejava seus itinerários de acordo com o dia da semana ou a clientela. Durante a semana, era boa a coleta próximo das Champs-Élysées e no décimo sexto distrito, mas nos finais de semana os moradores ficavam ocupados demais fazendo compras para dar dinheiro livremente. “Aos sábados íamos para os bairros dos trabalhadores”<sup>50</sup>, escreveu Berteaut. “As pessoas davam menos de uma só vez, mas davam com mais frequência... Davam por prazer, porque estavam felizes, não só para ser caridosas.”

Para evitar que fossem presas – cantar na rua era ilegal –, as meninas se apresentavam o mais longe que podiam de delegacias de polícia. Quando uma multidão se formava em torno delas, o policial local mandava Edith ir para o outro lado da estrada. Então, pedia-lhe que cantasse sua canção favorita, uma fantasia de amor ligeiro chamada “Le chaland qui passe” (“A barca que passa”). A performance de Edith o agradava. Exclamando que ninguém cantava sobre os êxtases de amor como ela fazia, o guarda lhe dava cinco francos.

Nas ocasiões em que as garotas eram arrastadas para a delegacia, a polícia as liberava depois de ouvir lendas improvisadas por Edith a respeito de seus paupérrimos pais e da sua necessidade de fazer dinheiro. Ela estava cuidando da sua irmã caçula, e explicava: sem instrução, a única coisa que podia fazer era cantar. (Ser apresentada às autoridades como irmã



de Edith sem dúvida plantou a semente que, décadas depois, resultou nas memórias de Berteaut.)

Edith também organizava apresentações nos alojamentos do exército em Paris. Seus refeitórios eram quentes no inverno; os soldados se animavam pelo charme jovial das meninas. Momone fazia demonstrações ginásticas, Edith apresentava suas canções mais picantes, e elas encontravam os rapazes depois nos cafés locais. Os flertes faziam as meninas se sentirem “vivas”<sup>51</sup>, mas não eram para valer, escreveu Berteaut: “você não lhes deve nada... Pode brincar e fazer-se de boba quanto quiser”.

Edith continuou brincando, até que se apaixonou por um jovem chamado Louis Dupont, conhecido como P’tit Louis. Eles se conheceram num café em Romainville, subúrbio no nordeste de Paris, onde ela se apresentava. Assim ela se lembrava desse encontro: “ele olhou dentro dos meus olhos, assobiou maravilhado e com um floreio colocou uma moeda de cinco no meu copo”<sup>52</sup>. Nos dias seguintes ao encontro, o jovem bonito apareceu em todos os lugares onde ela estava e propôs que vivessem juntos. Louis juntou-se a Edith e Momone no Hôtel de l’Avenir, até que o casal encontrou um quarto mobiliado disponível e barato.

Sem uma cozinha apropriada, comiam direto de latas que Edith aquecia numa chapa. Aos domingos, sentavam-se em bancos de madeira baratos no cinema local para assistir aos filmes de Charlie Chaplin. Louis arranjava o que era preciso para cuidar da casa com seus trabalhos de garoto de entregas, “talheres ou pratos, ou panelas com tampa que roubava das vitrines das lojas ou nos cafés”<sup>53</sup>, lembrava-se Piaf, como se isso fosse um estilo de vida normal para se começar uma vida juntos.

Edith tinha 16 anos e meio e Louis, 18, quando ela percebeu que estava grávida. Ela e Momone continuaram a fazer suas rondas, quase sempre topando com Louis na rota de entregas. Na ideia dele, ela não devia estar nas ruas; um trabalho sedentário seria mais apropriado a alguém na sua condição, e permitiria que se livrassem de Momone. Edith conseguiu emprego numa fábrica de botas, mas, quando sua gravidez se tornou óbvia, o chefe da seção disse que precisava demitir Piaf. Anos depois, ela contaria em entrevistas que chegou a ficar por mais um tempo na fábrica, porque amolecera o chefe com uma canção. O pouco tempo que passou na fábrica lhe mostrou que não havia sido talhada para pertencer à classe trabalhadora.

Edith deu à luz uma menina em 11 de fevereiro de 1933, no Hospital Tenon, no qual havia nascido 17 anos antes. Chamaram-na Marcelle. P’tit Louis reconheceu a paternidade da filha (ele e Edith não eram casados) e anunciou sua chegada aos “sogros”, que vieram ao hospital com presentes. Quando os Gassion souberam que ninguém tinha pensado em adquirir um enxoval para o bebê, deram a Edith as roupinhas da sua meia-irmã. Depois que Louis e Edith foram viver com a mãe dele em Romainville, Yeyette lhes fez uma visita para mostrar como cuidar do bebê, que logo ganhou o apelido de Cécelle. (Na versão da história contada por Berteaut, o jovem casal e Cécelle viviam com ela.)

A família de Edith ficou surpresa com o fato de ela adorar a filha. “Ela chegou ao ponto de amamentar a criança, e ficou bastante orgulhosa de si mesma”<sup>54</sup>, lembrava-se Denise Gassion. “Seus rituais de amamentação pareciam uma ida à missa”, acrescentou, “com Edith,

a alta sacerdotisa do amor, conduzindo a cerimônia. Não permitia a ninguém que sequer sorrisse.” Berteaut contou uma história diferente: ela e Edith alimentavam Cécelle com leite em garrafas, que elas chegavam a lavar, mas não a ferver, porque não sabiam que isso era necessário. A verdadeira e a meia-irmã de Edith concordaram que ela poderia voltar para as ruas em breve, porque seu talento para ganhar dinheiro era bem maior do que o de P’tit Louis, e porque ela sentia falta daquela vida.

“Edith não teria deixado o bebê para trás por nada neste mundo”<sup>55</sup>, explicou Berteaut. Ainda curando-se do abandono de Line em sua infância, ela continuou a amamentar Cécelle, circulando com o bebê por toda Paris de metrô. Um jovem residente de Belleville, que economizava moedas para lhe jogar aos domingos, lembrava-se dos seios fartos e dos pulmões poderosos da pequena cantora de rua: “ela tinha uma voz capaz de encher uma catedral; parecia vir de muito longe... Ela apenas se punha lá de pé, os pés plantados na calçada, e cantava qualquer coisa, desde canções populares como ‘Catarinetta’, de Tino Rossi, a clássicos como ‘Les deux ménétriers’(...). A garota que a acompanhava fazia a coleta das moedas, mas ‘minha cantora’ jamais olhava para cima. Ela apenas cantava, como se a música vivesse de dentro dela”<sup>56</sup>.

No inverno, entre 1933 e 1934, Piaf apresentava-se como “Senhorita Edith” em trio com Camille Ribon e sua esposa. Juntos, eles fizeram turnês pelos acampamentos do exército desde Clignancourt, no norte, até Vincennes, no leste, passando pela Ecole Militaire e, dessa vez com melhor sorte, por Versalhes. Apesar dos ganhos levantados por Edith, P’tit Louis não estava satisfeito. Talvez seu orgulho estivesse ferido. “Eu senti que estava faltando alguma coisa”<sup>57</sup>, afirmou Piaf, “a força protetora de um homem, de um homem de verdade”. Seu companheiro era só mais uma criança.

A fraqueza de Edith por homens de uniforme tornou quase inevitável que ela encontrasse alguém com a força que procurava. Antes de uma apresentação no acampamento da infantaria colonial (a divisão a que seu irmão Herbert se juntara), um belo soldado loiro perguntou se podia pagar por seu lugar com um beijo. Edith concordou. “Quanto ao beijo”<sup>58</sup>, ela lhe disse, “resolveremos isso depois, desde que você se comporte”, lembrou-se Piaf na primeira versão a respeito do namoro. Naquela noite, ela se apaixonou e considerou abandonar Louis por aquele homem, apesar de ele viver indo para a prisão temporária da brigada. No dia seguinte, seu soldado se ausentou do posto sem permissão para vê-la; conversaram sobre a falta de perspectivas da sua situação e, depois de uma noite juntos, se separaram. “Eu fiquei destruída”, disse Piaf, “aos prantos pela felicidade que perdi logo após tê-la encontrado”. A história deles foi como um romance barato, ela comentaria anos depois.

P’tit Louis pode não ter sabido a respeito daquele homem, mas logo percebeu que Edith não o amava mais. Implorou que ela ficasse com ele para o bem de Cécelle. O pai de Edith e a madrasta foram chamados. Tentaram argumentar com ela, mas Edith já havia decidido partir. “E quando Edith decidia alguma coisa”<sup>59</sup>, escreveu Denise, “não havia como tentar mudar sua opinião.”

Logo ela começou a explorar Montmartre, vizinhança libertina onde alguns artistas que conhecia cantavam nos clubes. Com Momone, que voltou assim que surgiu a primeira

oportunidade, ela ia cantando à porta de lugares como o Place du Tertre e o Lapin Agile, o cabaré onde a tradição da *chanson réaliste* começara. A cantora Rina Ketty, que fez amizade com Piaf na época, ficou muito impressionada com a novata: “ela interpretava aquelas canções com tal intensidade, que nos atingia nas entranhas. Quando cantava, parecia uma grande dama. Depois, já não era a mesma. Ficava rodeada de homens, todos bebendo, fumando, gargalhando”<sup>60</sup>.

Um dia, ao descer a ladeira de Montmartre para Pigalle, Edith e Momone encontraram a dona de um clube noturno, uma mulher chamada Lulu, que se vestia como um homem. Após um teste, Lulu as contratou para fazerem aparições no clube, porque, ela explicou, seus clientes gostavam de garotas que pareciam ter acabado de sair das ruas.

Esse acordo deu a Edith a ideia de que ela poderia ter uma profissão. Nos anos 1930, Fréhel, Damia e o novo ícone para Edith, Marie Dubas, todas estrelavam noites em casas de música de Paris. As pessoas costumavam parar nos bares para ouvir seus discos, seus pôsteres decoravam as vias da cidade. Não havia motivo para que Edith não se tornasse uma delas – exceto que ela teria de ser descoberta, o que era mais provável acontecer em Pigalle do que em Belleville.

P’tit Louis discutia com Edith seu novo trabalho. Na sua opinião, a casa noturna de Lulu era uma espelunca frequentada por prostitutas e lésbicas. Ele lhe deu um ultimato: devia recusar a proposta, ou a vida deles juntos estava acabada. A escolha não foi difícil. Edith empacotou seus pertences e, com Cécille, que a essa altura já não era mais um bebê de colo, juntou-se a Momone em Pigalle.

<sup>40</sup> EP, *Ma vie*, p. 14.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Ibid., p. 88.

<sup>43</sup> Herbert Gassion, citado em Duclos e Martin, p. 83.

<sup>44</sup> Nascida Marguerite Boulch em 1891, a cantora apresentou-se pela primeira vez num conhecido café-concerto parisiense aos 16 anos de idade. Colette escreveu em seu romance *La vagabonde* que Fréhel tinha “o ar amuado de um jovem apache” e cantava “como um menino de rua” no período pré-guerra, quando ela era uma cantora de prestígio. Depois de um desastroso caso com Maurice Chevalier, Fréhel foi para o exílio em Constantinopla e no Leste Europeu, onde ficou por onze anos. Viciada em cocaína e obesa, ela conseguiu fazer um retorno espetacular aos palcos de Paris no meio dos anos 1920.

<sup>45</sup> Herbert Gassion, citado em Duclos e Martin, p. 85-6.

<sup>46</sup> Pierre Hiégel, em Bernard Marchois, *Edith Piaf: opinions publiques*, p. 137.

<sup>47</sup> Clément Lépidis, *Belleville au coeur*, p. 59.

<sup>48</sup> Simone Berteaut, *Piaf: a Biography*, p. 21.

<sup>49</sup> Idem, p. 24.

<sup>50</sup> Ibid., p. 28.

<sup>51</sup> Ibid., p. 29.

[52](#) EP, *Ma vie*, p. 14-15.

[53](#) Idem, p. 15.

[54](#) Denise Gassion, *Piaf, ma soeur*, p. 27.

[55](#) Berteaut, p. 36.

[56](#) Odette Laure em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 167.

[57](#) EP, *Ma vie*, p. 16.

[58](#) EP, *Au bal*, p. 72-73.

[59](#) Gassion, p. 28.

[60](#) Rina Ketty em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 147.

## CAPÍTULO TRÊS

### 1933–1935

Quando Edith se mudou para Pigalle, a maior parte dos artistas que tinham morado lá e em Montmartre antes da guerra – como Picasso e companhia – já havia levantado acampamento para Montparnasse e outras partes mais respeitáveis de Paris. Apesar de o passado boêmio de Montmartre ainda atrair turistas, especialmente os estrangeiros, os visitantes em busca da chamada cor local provavelmente acabavam perambulando pelas casas noturnas que salpicavam toda a baixa Montmartre, como Pigalle era chamada, onde vigaristas de quinta categoria, membros do *milieu* (a máfia francesa) e cidadãos respeitáveis se misturavam. Nos anos 1930, quando Edith ainda absorvia a atmosfera dúbia daquela área, Pigalle já havia adquirido o *status* mítico de “capítulo mais intenso da história das camadas inferiores de Paris – mas camadas inferiores diferentes das de Belleville, que são inseparáveis de seu ambiente sugestivo”<sup>61</sup>.

P’tit Louis estava certo sobre a alta concentração de prostitutas na área. Os muitos hoteizinhos de Pigalle ofereciam quartos pagos por hora, assim como por toda uma noite. Edith se mudou, com Momone e sem ela, de um hotel de nome sedutor a outro. Depois de um período no Hôtel Eden, que tinha a vantagem de ter um restaurante barato logo ao lado, estabeleceu-se no Régence, que se tornou sua base de aprendizagem dos costumes locais e o lugar onde deixava Cécelle quando se apresentava na casa noturna de Lulu. Logo aprendeu que era também um ponto de encontro para *le milieu*.

Conforme sugeriam os trajes masculinizados da proprietária, Lulu recebia mulheres que gostavam de mulheres, junto com uma mescla de clientela que incluía prostitutas, vigaristas e festeiros em geral. As formas quase infantis de Momone (“eu mal tinha seios nem traseiro”<sup>62</sup>, ela escreveu) eram atraentes para a clientela de Lulu; eles gostavam dos corpos delgados, malnutridos de crianças largadas feito ela e Edith. Para acentuar-lhes o encanto ambíguo, Lulu as vestiu com roupas de marinheiro, apesar de Momone quase sempre rasgar as dela para fazer, nua, suas performances de ginasta.

As duas amigas se davam bem com as prostitutas que lá esperavam por clientes e com um garçom simpático que as alimentava fornecendo as sobras das refeições dos fregueses. Mas Lulu raramente mantinha sua palavra a respeito do pagamento das meninas. Caso se atrasassem cinco minutos, ela cortava dez francos do salário. (“Não é fácil chegar cedo sem ter um relógio”<sup>63</sup>, Berteaut escreveu, “especialmente quando não se tem noção do tempo.”) Para fazer um dinheiro extra, elas “coleccionavam rolhas”, o que significava bater papo com clientes enquanto eles entornavam champanhe e apresentar, ao fecharem o estabelecimento, as rolhas obtidas durante essas conversas – e então eram pagas por garrafa consumida. Suas

noitadas costumavam ir até o amanhecer. Quando Edith ainda tinha energia, costumava cambalear até a rua e cantar antes de ir para a cama. Ali, sentia-se mais ela mesma. As memórias de Piaf são reticentes sobre esse período. *Au bal de la chance* omite os anos em Pigalle; *Ma vie* reduz seu tempo entre cafetões locais e prostitutas a uma série de casos, incluindo um com um homem que se tornaria seu protetor – apesar de ele ter oferecido um tipo de proteção diferente daquele que ela imaginava. Mas, se Piaf preferiu esquecer a poesia obscura de Pigalle, sua atmosfera enfumaçada dava cor a suas canções, e ajudou a formar o repertório corrosivo que a tornou conhecida.

Para se distrair enquanto estava na casa de Lulu, o pianista a encorajava a cantar “C’était un musicien”, um tango que poderia ter sido seu tema: “C’était un musicien qui jouait dans une boîte de nuit / Jusqu’aux lueurs de l’aube il berçait les amours d’autrui” (“Ele era um músico que tocava numa boate / Até a alvorada, embalando os amores de outras pessoas até que dormissem”). A canção foi popularizada por um filme homônimo de 1933. O final feliz (a cliente cai nos braços do músico) era algo excepcional no repertório de Edith. Os clientes costumavam preferir canções fatalistas à maneira de “Comme un moineau”, saboreando a coerência das formas delgadas de Edith com a fábula de uma prostituta que, “feito um pardal”, se habitua às ruas: “On s’accoutume à ne plus voir / La poussière grise du trottoir / Où l’on se vautre / Chaque soir sur l’pavé parigot / On cherche son pain dans le ruisseau” (“Você se acostuma a não ver / A calçada cinzenta e suja / Onde chafurdam os farristas / Cada noite nas ruas de Paris / Você busca a sobrevivência na sarjeta”). Dali a poucos anos os compositores passariam a escrever canções similares para ela, evocando as variadas oportunidades em Pigalle para o abandono e o prazer.

“Não há nada para se ver em Pigalle”<sup>64</sup>, escreveu um romancista contemporâneo de Piaf. A região, cercada pela Place Blanche a oeste e pela Rue des Martyrs a leste, não possuía marcas históricas. Mas, para os especialistas, havia uma outra realidade escondida por trás de suas fachadas ordinárias. Pigalle tinha atrações espalhafatosas e de mau gosto para os festeiros e aventureiros – “noites escuras em que serviam de guia apenas os luminosos bruxuleantes, o som da chuva e dos pianos, um tumulto, o silêncio, os salões de dança, as esquinas sombrias, as luzes de neon, corredores” –, o cenário que associamos a clássicos filmes *noir* que muitas vezes tinham ali seu pano de fundo.

Aqueles que viviam o ano inteiro em Pigalle ignoravam seus deleites. O Cirque Medrano tinha sua base no prolongamento do eixo principal de Pigalle, o Boulevard de Clichy. Picasso pintara os palhaços e acrobatas do Medrano; os moradores costumavam beber com eles após as apresentações. A vizinhança tornava-se particularmente animada em dezembro, quando uma feira de rua enfileirava pelo Boulevard de Clichy cartomantes, galerias de tiro ao alvo, pequenas atrações, carrosséis e bancas que vendiam batatas fritas ou *waffles* doces. Halterofilistas e engolidores de espada faziam apresentações ali por todo o ano; músicos juntavam-se nos finais de semana em busca de uma noite com trabalho pago. É possível imaginar Edith cumprimentando-os a caminho da casa de Lulu, ou quando ela trabalhava nas ruas em seus dias de folga.

Como mulheres emancipadas, porém desprotegidas, ela e Momone eram uma espécie de



anomalia local, similares às *filles insoumises*, as prostitutas não registradas que tornavam Pigalle famosa. Os residentes conheciam diferentes tipos de prostitutas, desde as humildes *pierreuses*, que aceitavam qualquer solicitação, até as *chandelles*, que aguardavam feito velas sob os postes, e as *marcheuses*, que caminhavam para cima e para baixo dos *boulevards* – a aristocracia daquele comércio, porque tinham alguma liberdade de escolha. Trabalhar em Pigalle era garantia de um bom cachê para a mulher. Seu pagamento era mais alto do que em qualquer outro ponto de Paris; comparada a Belleville, Pigalle era uma promoção na carreira.

A maioria dessas mulheres era controlada por cafetões, muitos deles vindos das mesmas vizinhanças pobres. Esses homens, conhecidos como *julots*, *harengs* ou *maquereaux*, tinham estilo afetado. Andavam por Pigalle empertigados em jaquetas justas e sapatos de couro brilhante, então na moda em áreas pequeno-burguesas. As novatas viam que, para sobreviver, era necessário distinguir-se da fauna local e aprender seus códigos. O estranho *status* de Edith atraía a atenção. Seria ela uma *grenouille*, uma das muitas jovens que então se intitulavam cantoras e apanhavam estranhos nas ruas, ou *michetonneuse* de meio período, uma transa fácil?

Durante certo tempo, sua vida doméstica – dividindo um quarto com Momone e Cécelle – funcionava como uma proteção. Mas, antes mesmo de os locais decidirem o que pensavam dela, algo aconteceu, fazendo Edith aceitar uma forma mais tradicional de proteção. P’tit Louis apareceu, queria atraí-la de volta a Belleville. Certa manhã, quando ela e Momone retornavam da casa de Lulu, o hoteleiro anunciou que seu “marido” tinha vindo durante a noite e levado seu bebê. Ele deixara uma mensagem: se quisesse Cécelle, precisava voltar para casa. Ela se recusou a voltar, mas mandou dinheiro a Louis para cobrir os custos dos cuidados com a filha. “Edith jamais tornou a falar com ele”<sup>65</sup>, escreveu Berteaut. “Sentimos falta de Cécelle no começo. Não dissemos nada uma à outra, mas havia um vazio.” Um vazio que assombraria Piaf para o resto da sua vida.

A cronologia desses eventos não é clara, mas o abismo deixado pela perda de Cécelle foi parcialmente preenchido pelo homem que se tornou protetor de Edith. (Em suas memórias, Piaf chamou esse mandachuva da máfia local de Albert; os locais usavam seu nome de gangue, Ali-Babá; Berteaut o identificou como Henri Valette.) A ligação deles, que pode ter precedido a morte de Cécelle, talvez explique por que Edith não voltou a Belleville por ela. E, aos 18 anos, ela podia não ter compreendido que vinha sendo puxada para um mundo fechado, com seus próprios códigos e perspectivas.

A vida de Edith no Régence transformou-se, sem ela perceber, em uma situação da qual seria praticamente impossível escapar. O hotel fazia divisa com uma taverna chamada Au Clair de la Lune, cujos frequentadores – homens como Valette, viciados e homossexuais – tratavam-na como sua mascote. Depois da partida de Momone (os detalhes da separação não são conhecidos), Edith passava seu tempo livre na taverna, onde uma orquestra tocava até as 3 da madrugada, e Valette, acompanhado de seu comparsa “Tarzan”, coordenava os negócios – a maioria baseada nos ganhos da mulher de cada um. Eles costumavam dispensar *la nouvelle* muito magra; Valette gostou de Edith quando ela se valeu do seu charme ardiloso. Ao dizer-lhe que precisava trabalhar para ele, Edith respondeu que, trabalhando nas ruas à



sua própria maneira, levantaria o dinheiro que ele então pretendia.

Seu protetor passou a respeitá-la com certa relutância, e fez dela sua cúmplice. “Eu tinha que ficar de olho nos salões de dança em que havia mulheres bem-vestidas com colares e anéis”<sup>66</sup>, recordou Piaf. Valette então aparecia nesses lugares vestindo seu melhor terno. “Como ele era muito bonito e seguro de si”, ela continuou, “sempre conseguia seduzir alguém.” Essas noites terminavam num beco, em que ele arrancava as joias da mulher, enquanto Edith o esperava no café. Mais tarde, Edith percebeu que seu papel nessas ocasiões conferia a ele poder sobre ela: “era a regra no *milieu*. Homens e mulheres acabavam presos em situação comprometedora para evitar que escapassem das garras dos vigaristas”. A versão de Piaf é sustentada pelas lembranças daqueles que testemunharam sua luta contra as regras impostas pela máfia local.

A certa altura, quando ainda estava caída por Valette, Edith começou a cantar no salão do Petit Jardin, depois que o gerente, que a tinha ouvido na rua, convidou-a a se apresentar. Na primeira noite, o líder da banda, o guitarrista cigano Django Reinhardt, disse que, embora seu novo pianista não soubesse francês, ele, um “*Kraut*” (termo depreciativo para definir “alemão”, especialmente quando em referência a um soldado) chamado Glanzberg, faria o possível para se adaptar ao estilo dela. Sua voz poderosa causou forte impressão, recordou Glanzberg, mas ele a tomou por mais uma cantora de rua sem treino vocal.

Petit Jardin era como subir de vida, se comparado à casa de Lulu. O salão de dança servia de base para o *milieu* e ponto de encontro de jovens ladrões querendo impressionar os chefes, que planejavam ali seus golpes enquanto aguardavam o retorno de suas protegidas – mas também era local visitado por burgueses na rota das casas noturnas da região. Acompanhada do seu amigo Jo Privat, Edith cantava letras que poderiam ter sido escritas para a plateia do Petit Jardin, como “Le Barbeau de Saint-Jean”, o lamento de uma mulher por seu amante: “Il ne m’aime plus, ni moi non plus / C’est du passé, n’en parlons plus” (“Ele não me ama mais, nem eu o amo / É coisa do passado, não falemos mais disso”). Os benfeitores “tinham uma quedinha por ela”<sup>67</sup>, conforme observou o escritor Auguste le Breton: “ela sabia como projetar as canções de modo a envolvê-los, como se penetrassem na sua pele canções inspiradas naquelas ruas violentas... Ela desprendia o cheiro das ruas, da pobreza, da fome, do suicídio”. Prostitutas secavam as lágrimas dos olhos quando ela cantava; cafetões a cumprimentavam quando ela deixava o palco.

Certa noite, Le Breton, então aos 18 anos, foi ao bar do Petit Jardin, onde Edith estava bebendo vinho. “Seus sapatos tinham os saltos gastos, mas as pernas bem formadas estavam protegidas por meias-calças de seda, a única nota dissonante nela toda.”<sup>68</sup> Um valentão divertia-se ficando bêbado. Quando o jovem sugeriu que era melhor que ele pagasse à moça uma refeição, os dois começaram uma briga. Le Breton puxou uma faca, seu adversário brandiu um revólver, um chefe da máfia mandou que o jovem levasse a cantora a outro lugar. “Saí com a mulher que se tornaria a grande Piaf, que, como eu, não tinha nem sapatos decentes. Devoramos sanduíches de presunto e cervejas na Place Clichy.”

Como Le Breton, os funcionários da Clair de Lune se perguntavam por que Edith se sujeitava aos códigos de Pigalle. “É um mistério para nós”<sup>69</sup>, afirmou o *bartender* certa vez,

“por que, por amor, ela se submete a essa vida cheia de decepções.” (Ele não chegou a refletir que a vida dela com o pai a predispuera a ter um chefe que tomava seus ganhos e ditava seu comportamento.) Da sua amizade com um jovem garçom, um rapaz do interior que era alvo das zombarias das gangues locais, o *bartender* lembrava-se assim: “eles compreendiam as humilhações pelas quais um e outro passavam”. Certo dia, Edith pediu a Tarzan que deixasse o garçom em paz. Daquele dia em diante, o rapaz tentou ajudá-la, mas, ao confrontar Tarzan por seu jeito grosseiro com as mulheres, ganhou uma surra. Edith o avisou: “por aqui o mais forte sempre tem a última palavra”.

Anos depois, Piaf recordaria o “choque que salvou minha vida”<sup>70</sup>, recebido quando soube que sua amiga Nadia havia se afogado. O protetor de Nadia, que era um dos capangas de Valette, ameaçara dar-lhe uma surra caso não trabalhasse nas ruas. Nadia procurou Edith aos prantos. Ela tinha tentado obedecer à ordem, mas falhara em atrair clientes. Poucos dias depois, o corpo de Nadia foi encontrado no rio Sena. “Percebi o quanto eu mesma havia afundado”, disse Piaf. “Foi o dia em que decidi escapar do *milieu*, sair das profundezas por minha conta.” (Apesar de falar abertamente do destino das prostitutas, ela deixou de mencionar a vida igualmente perigosa da prostituição masculina que prosperava no Clair de la Lune.)

As recordações de Piaf, de suas tentativas de abandonar Valette, soam verdadeiras, apesar de terem um quê de cenas de filme *noir*. Quando ela apareceu no Clair de la Lune após a morte de Nadia, disse que não queria mais vê-lo. Poucos dias depois, os homens de Valette a levaram para o quarto dele. Ele poderia matá-la, ela lhe disse, mas já tomara sua decisão. Para sua surpresa, “o valentão se atirou na cama e chorou”<sup>71</sup>; ela “aproveitou a oportunidade para desaparecer”. Mas a história não acabou ali. Convocada a um café por seu amante, ela o encontrou à espera junto com seus capangas. Ameaçaram atirar nela, a menos que obedecesse; ela os desafiou a seguir em frente. Alguém que observava a cena fez que o tiro se desviasse; a bala passou de raspão pelo seu pescoço; a honra de Valette fora saciada.

Edith tornara-se apta a parecer cumprir os códigos locais de comportamento enquanto agia conforme desejasse. “Eu tinha uma necessidade desesperada, quase mórbida, de ser amada”<sup>72</sup>, ela refletiu ao final da vida. Talvez para se convencer de que era digna de amor após sua experiência com Valette, conquistou três homens ao mesmo tempo: “Eu fazia milagres para conseguir ver todos eles”. Mas suas memórias minimizaram a razão pela qual se sentia “feia, desprezível; tudo, menos indigna de amor” – a ferida duradoura, causada por sua mãe tê-la abandonado, que foi reaberta com a reaparição de Line na vida de Edith justamente quando começava a fazer seu nome na profissão que tinham em comum.

Piaf escolhia diferentes nomes artísticos para diferentes casas de show. Apresentava-se em La Coupole, Le Sirocco, Le Tourbillon (onde também varria o chão) e num salão de dança próximo à Place de la République, onde a grande Damia apareceu para ouvir a mulher descrita como “a pequena grande dama” cantar as canções com as quais a estrela mais velha se tornara famosa. Ela não se apresentava mais como “Miss Edith”; agora revezava nomes como Denise Jay, Huguette Hélia e Tania. Entre as temporadas, Edith sempre voltava às ruas para cantar, o que pode explicar como Line, que também vivia em Pigalle, ficou sabendo que

a filha acabara parando no mesmo lugar que ela.

Teria sido de partir o coração dar de cara com a mãe naquelas circunstâncias. Line cantava em casas de má reputação, onde era ignorada pela clientela, e por pagamento recebia copos de vinho. Quando não estava cantando, mantinha-se com a venda de ervas nas feiras. Quando soube como encontrar a filha, Line apareceu no seu hotel para pedir-lhe dinheiro. Edith lhe deu o que podia, apesar de não ter ganhos fixos previsíveis e de ter que pagar a mulher que tomava conta de Cécelle enquanto Louis trabalhava. O *bartender* do Clair de la Lune viu Line jogar com a carência de Edith: “quando ela tentava argumentar com a mãe, elas discutiam e a mãe gritava imprecações. (...) Para acalmá-la, a filha lhe dava outra taça de vinho, o que não ajudava nada. Então, a mãe começava a chorar e reclamar. A partir daí, só piorava”<sup>73</sup>.

Os amigos de Edith se perguntavam por que continuava a se submeter a esses sofrimentos – seus casos amorosos complicados, a estressante relação com Line, a perda de Cécelle para P’tit Louis. “Ela tirava sua força do amor que tinha pelo canto”<sup>74</sup>, escreveu um deles. “Ela jamais ousou ter esperança de fazer sucesso, esperava apenas sobreviver e continuar cantando.” Às vezes, Edith mencionava seu “segredo”, a força interior que a ajudava a enfrentar as cartas que o destino lhe havia dado. Os admiradores viam nesse segredo a confiança que ela depositava em seu talento; como boa parte das pessoas no curso da vida de Edith, eles nada sabiam a respeito de um outro segredo, sua fé espiritual.

A devoção de Piaf era uma questão particular. Poucos enxergavam além da medalha de Teresa de Lisieux que ela usava no pescoço, uma prática católica comum na França. Menos pessoas ainda sabiam que entre suas apresentações na rua ela costumava entrar em igrejas próximas para rezar. Sua fé em Santa Teresa jamais oscilou. De acordo com Danielle Bonel, confidente de Piaf anos depois, “ela rezava para encontrar paz, beleza, leveza de espírito, *joie de vivre*... Para se sentir segura, precisava da proteção de uma força sobrenatural”<sup>75</sup>. Mas ela raramente ia à missa, preferindo sua devoção particular ao ritual institucionalizado.

A fé de Edith foi testada quando Cécelle adoeceu, no verão de 1935. P’tit Louis foi ao cabaré em que se apresentava para lhe dizer que a menina de dois anos tinha meningite, considerada então incurável. Ela tinha sido levada às pressas ao Hospital Infantil, na Rive Gauche, para uma punção lombar – tratamento que exigia um período de observação para ver se o paciente sobreviveria. Ao se lembrar desse tempo, Piaf disse: “por oito dias acreditei em milagres”<sup>76</sup>. Em 6 de junho, ela caminhou de Pigalle ao hospital a tempo de ver Cécelle abrir os olhos. Passou a noite rezando a Santa Teresa, mas na manhã seguinte recebeu a notícia de que a filha tinha morrido.

As versões do que aconteceu naquele dia diferem. Piaf afirmou que ficou sozinha com sua tristeza; Berteaut recordou tê-la acompanhado ao hospital e de volta a Pigalle, onde teria colocado Edith para dormir, dopando-a com Pernod<sup>77</sup>. (Momone provavelmente reapareceu na vida de Edith depois que ela deixou Valette.) A necessidade imediata era encontrar dinheiro para enterrar Cécelle. Depois de uma coleta feita entre os amigos de Edith, ainda faltavam 10 francos. Na versão contada por Piaf, naquela noite ela foi abordada por um homem que lhe perguntou quanto custava ir para a cama com ela. Sem pensar, ela respondeu:

“10 francos”<sup>78</sup>. Ele a levou para um quarto de hotel, ela desabou em lágrimas e lhe disse por que aceitara sua proposta. “Vi que ele sentia pena de mim, que me deixaria ir embora sem exigir o serviço que já pagara. É em respeito àquele homem desconhecido que ajudei outros sempre que pude, sem nada lhes pedir em troca.”

Na versão de Berteaut, o homem conseguiu aquilo pelo que pagou, mas deu a Edith mais do que a soma insignificante que pedira. Piaf confirmou essa versão em uma entrevista concedida a Jean Noli, jornalista que a ajudou a escrever *Ma vie* no final da sua vida. A verdade sempre chocará os leitores, ele pensou. Por que não dizer simplesmente que o homem sentiu pena dela? “Você está certo”<sup>79</sup>, teria respondido Piaf. “É melhor desse jeito, mais moral.” Piaf relatou ainda a Noli que fez que o caixão de Cécille fosse abençoado em Saint-Pierre de Montmartre, uma pequena igreja sob a sombra do Sacré-Coeur, e, com P’tit Louis, enterrou sua filha numa cova para indigentes no cemitério Thiais.

“Foi um período sombrio em nossa vida”<sup>80</sup>, Berteaut escreveu, “uma das épocas mais detestáveis por que passamos... mas, para falar a verdade, não durou muito”. De acordo com a memória de Berteaut daquele verão, quando Edith tinha 19 anos e ela, 17, simplesmente pararam de pensar em Cécille: “éramos apenas crianças e não pensamos mais naquilo”.

Momone pode ter se esquecido da menininha, mas Edith jamais parou de pensar nela, apesar de raramente mencionar seu nome. Perto do fim da vida, Piaf contou ao fotógrafo Hugues Vassal que, se Cécille tivesse sobrevivido, estaria então com 30 anos e já teria filhos. A pequena não tinha sido batizada, mas Piaf tinha certeza de que fora para o paraíso. “Ela deve ter sido de grande ajuda ao meu anjo da guarda”<sup>81</sup>, brincou Piaf, “porque, no que diz respeito a mim, ele teve um trabalhão!”. Então, ela perguntou a Vassal se ele tinha fé. “Você deve ter”, ela lhe disse, “porque, quando se traz uma vida ao mundo, nesse momento se está assinando também uma sentença de morte”.

<sup>61</sup> Patrice Bollon, *Pigalle*, p. 18.

<sup>62</sup> Berteaut, p. 38.

<sup>63</sup> Idem, p. 39.

<sup>64</sup> René Fallet, *Pigalle* (Paris: Dormat, 1949), citado em Bollon, p. 7.

<sup>65</sup> Berteaut, p. 43.

<sup>66</sup> EP, *Ma vie*, p. 19.

<sup>67</sup> Le Breton, *La même Piaf*, p. 12-13.

<sup>68</sup> Idem, p. 14-15.

<sup>69</sup> Maurice Maillet, *Edith Piaf inconnue*, p. 33, 38.

<sup>70</sup> EP, *Ma vie*, p. 20.

<sup>71</sup> Idem, p. 21.

<sup>72</sup> Ibid., p. 22-3.

[73](#) Maillet, p. 40-1.

[74](#) Ibid., p. 43-4.

[75](#) Marc Bonel e Danielle Bonel, *Edith Piaf*, p. 200.

[76](#) EP, *Ma vie*, p. 120.

[77](#). Absinto. (N. da T.)

[78](#) Idem, p. 122.

[79](#) EP, citado em Jean Noli, *Edith*, p. 77-8.

[80](#) Berteaut, p. 44.

[81](#) EP, citado em Jacqueline Cartier e Hugues Vassal, *Edith et Thérèse*, p. 163.

## CAPÍTULO QUATRO

### 1935–1936

**P**iaf lembrou-se dos anos entre 1933, quando deixou Belleville, e 1936, ao começar sua retirada de Pigalle, como uma interminável caminhada, pontuada por apresentações intermitentes com pagamento garantido, incontáveis canções nas ruas e muitas fugas por um triz do *milieu* e das autoridades.

Ela não participava do cenário político, exceto, talvez, para notar que os parisienses tinham então menos moedas para lhe dispensar e que as filas para a sopa cresciam cada vez mais. Por volta de 1933, 1,3 milhão de franceses estavam desempregados. Em 1935, na semana seguinte a Edith ter enterrado Cécelle, uma aliança formada por 4 mil membros dos partidos Radical, Socialista e Comunista marchou por Paris no Dia da Bastilha, pedindo “pão, paz e liberdade”. Na primavera seguinte, sob Léon Blum, a Frente Popular esquerdista do governo concordou em realizar reformas significativas para as classes trabalhadoras.

Mas os tópicos em voga – direitos trabalhistas, o crescimento de grupos direitistas tomando por modelo os Camisas Marrons<sup>82</sup> de Hitler, a ascensão do antissemitismo, a fragilidade da Terceira República – eram de pouco interesse quando o que importava era “se virar”. Tendo crescido à margem das estruturas sociais estabelecidas, Edith não se identificou com as propostas da classe trabalhadora de melhorias por meio da luta de classes. Como uma garota das ruas, ela sabia que sua única chance de transcendê-las dependia da sua determinação e do seu talento.

Deixar Belleville permitiu a Edith imaginar outro tipo de vida, apesar de estar, como a maioria das pessoas que ela conhecia, quase sem dinheiro nenhum, em parte porque gastava imediatamente quase tudo que ganhava. Apesar disso, ela tinha certeza de que sua sorte estava para mudar. “As pessoas têm uma ideia errada de Edith”<sup>83</sup>, escreveu Berteaut sobre esse período. “Ela não era triste. Adorava rir. Rasgava-se em um sorriso todo o tempo, e mais, ela tinha certeza de que conseguiria.”



Naqueles anos, a indústria musical passava por uma transformação como resposta à disponibilidade de discos e rádios com cantores conhecidos em destaque na sua programação. Apesar de os fãs de *la chanson* pertencentes à classe trabalhadora não possuírem meios de comprar ingressos para as Folies Bergère, em que estrelas como Mistinguett, Maurice Chevalier e Josephine Baker se apresentavam, a música chegava até eles nos teatros ao ar livre da cidade – mercados de rua, *bals-musettes*, feiras. Alguns tinham tempo para visitar as



lojas de discos dos *boulevards*, onde era possível ouvir suas músicas favoritas em cabines de som, como Edith fazia para aprender letras populares. Mas essa forma de divertimento era limitada a quem podia pagar por ela, como também eram os rádios e gramofones, caros demais para as famílias de trabalhadores.

Edith não sabia ler música, e fiava-se em sua habilidade de memorizar as letras. Quando cantava esse material “emprestado” (quase sempre sem partitura), “o pianista que a acompanhava tocava o que lhe desse vontade”<sup>84</sup>, lembrou-se Berteaut, “e Edith cantava sem lhe dar muita atenção. O surpreendente é que isso funcionava de qualquer maneira”. Apesar de ser uma cantora sem treino formal, ela certamente percebia que acelerar ou reduzir o ritmo, conforme fazia (técnica chamada *rubato*), servia para acentuar as qualidades emocionais de uma canção, e que seu intenso, aveludado vibrato combinava com seu repertório. Ela sabia tudo intuitivamente, como observou sua amiga Rina Ketty: “as canções tinham mais técnica, eram mais profissionais, mas ela não poderia ter dado mais de si, já que dava o coração inteiro desde o começo”<sup>85</sup>.

Foi essa qualidade – dar tudo o que possuía – que levou Edith ao seu primeiro contrato fora de Pigalle. Pelo resto da vida ela descreveria o momento em que foi descoberta, aos 19 anos, empregando termos míticos: “o destino me tomou pela mão para me transformar na cantora que me tornaria”<sup>86</sup>.

Em um dia cinzento de outubro de 1935, ela e Momone decidiram trabalhar na região próxima ao Arco do Triunfo, na Rue Troyon. Enquanto Edith fazia sangrar “Comme un moineau” (“Como um pardal”), os transeuntes podem ter pensado em quanto a imagem de prostituta pobre – “Elle est née comme un moineau / Elle a vécu comme un moineau / Elle mourra comme un moineau” (“Ela nasceu como um pardal / Ela viveu como um pardal / Ela morrerá como um pardal”) – combinava com a aparência de criança desamparada da cantora. Um passante bem vestido, de cabelos grisalhos, disse-lhe que ela estragaria a voz se continuasse cantando a plenos pulmões daquela forma. Quando Edith afirmou que cantava para que pudesse comer, ele se apresentou como Louis Leplée e a convidou a fazer um teste em seu cabaré, Le Gerny’s. Leplée deu-lhe cinco francos ali e um emprego cinco dias depois.

Em seguida, a uma olhada no Le Gerny’s, um clube noturno elegante próximo a Champs-Élysées, Edith e Momone passaram a noite comemorando num bar de Pigalle. Quando Fréhel chegou, elas anunciaram o golpe de sorte à cantora mais velha, que as aconselhou a serem cuidadosas. Leplée poderia persuadir a dupla, prendê-las em algo clandestino, num comércio de escravas brancas. Tendo decidido que Fréhel estava apenas com inveja, Edith foi ao teste com as franjas esvoaçantes domadas com sabão e sua única saia preta livre de manchas para a ocasião. Berteaut contou: “estávamos petrificadas, não conseguíamos sequer falar”<sup>87</sup>.

Não era tão óbvio que o imponente empresário do Le Gerny’s fosse também um *habitué* de Pigalle.<sup>88</sup> Sobrinho de Polin, um bem-sucedido artista de salões de música, Leplée já se apresentara no Liberty’s Bar, na Place Blanche, com seu parceiro “Bobette”, um dueto que alardeava a orientação sexual de ambos. Poucos anos antes de assumir o Le Gerny’s, Leplée tinha gerenciado um clube no Palace Theater in Montmartre, distrito que ainda costumava frequentar à procura de rapazes em pontos de encontro de homossexuais. O fato de esses



locais estarem ligados ao *milieu* só aumentava seu fascínio. Que fossem ainda perigosos – clientes às vezes eram vítimas de seus amantes – acabava por ser um fato da vida da parte dos que apreciavam aquela forma rústica de comércio.

As conexões de Leplée no submundo não eram evidentes para Edith quando apareceu no seu clube. Ela notou suas maneiras elegantes e “o azul suave de seus olhos”<sup>89</sup> – marcas de distinção num homem, até onde ela se importava –, assim como que ele mancava, resultado de um ferimento de guerra. Acima de tudo, ficou impressionada por sua bondade. “Coloquei meu coração inteiro naquelas canções”<sup>90</sup>, ela recordaria, “nem tanto pelo emprego, que me parecia improvável, mas para agradar ao homem que demonstrara interesse em mim e por quem agora eu sentia confiança e simpatia mútuas.”

Após ouvi-la, Leplée perguntou-lhe se poderia começar em 24 de outubro, a 40 francos por noite. Ele tinha duas exigências: que aprendesse algumas canções novas e que vestisse algo mais apresentável. Edith aceitou na mesma hora, prometendo terminar um suéter que estava tricotando. (Piaf continuou a tricotar por toda sua carreira, embora não completasse a maioria desses projetos.)

Seu nome artístico foi pensado depois. Ela não era russa, então Tania não servia, Leplée refletiu; nem serviria Denise Jay ou Huguette Hélie. Teria de ser um nome que representasse o que ele sentiu enquanto a assistia a cantar. Um verdadeiro pardal de Paris. Ela deveria se chamar La Môme Moineau, mas esse nome já estava tomado. Por que não usar a gíria para “pardal”, que era “Piaf”? Anos depois a cantora comentou: “então, fui batizada para a vida”<sup>91</sup>.



Com boa experiência de palco, Leplée sabia muito bem como aproveitar o máximo de sua protegida. Ele a apresentaria não como uma *chanteuse* glamurosa, mas como ela mesma: o contraste do seu rosto infantil com seu *vibrato* agressivo emocionaria as plateias da mesma forma que o emocionara. As canções que escolheu para ela, clássicos *réalistes* a respeito das “classes perigosas” de onde ela vinha, brincariam com suas origens e sua forma subnutrida. “Nini peau d’chien”, um clássico de Montmartre, retratava a vida da sua heroína nas ruas como o destino de uma garota pobre; “La valse brune”, uma insinuante valsa do período pré-guerra, envolvia os seus “*chevaliers de la lune*” (vigaristas que perambulam pela noite) na poesia de esquinas escuras; “Si petite” dava voz aos humores da alma de uma mulher que conta ao amante como se sente pequena em seus braços.

Edith ensaiaria todas as tardes com o pianista de Leplée; o acordeonista da casa, Robert Juel, arranjaría o acompanhamento que melhor combinasse com ela.

No dia da estreia, Edith conhecia bem seu repertório, mas não tinha terminado de tricotar seu suéter, ainda sem uma das mangas. Consternado pela aparência da moça, Leplée encontrou uma solução com a ajuda da esposa de Maurice Chevalier, a atriz Yvonne Vallée, que estava na plateia naquela noite. Vallée deu a Edith sua echarpe branca de seda para garantir-lhe a boa sorte e um visual que a distinguia das demais cantoras realistas, que

costumavam cobrir os ombros com echarpes vermelhas. “Eu estava vestida como uma pobretona, mas ela não deu a menor atenção a isso e me tratou... como uma artista”<sup>92</sup>, disse Piaf anos depois.

Quase paralisada, com medo do palco, ela fez o sinal da cruz enquanto Leplée dizia à plateia que tinha encontrado sua nova atração nas ruas. “Sua voz me desarmou”<sup>93</sup>, ele prosseguiu. “Apresento-a aqui da mesma maneira que a vi pela primeira vez, sem maquiagem, sem meias-calças e com uma sainha barata.” Edith entrou no palco sob holofotes de luzes alaranjadas, a cor da moda no momento. Parada, sem fazer nenhum movimento para esconder o braço nu, ela mergulhou em uma das canções mais teatrais que Leplée escolhera para sua apresentação, “Les mômes de la cloche”, sobre garotas selvagens que “arrastam suas meias imundas e histórias de amor pelos boulevards”: “C’est nous les mômes, les mômes de la cloche, / Clochards qui s’en vont sans un rond en poche, / C’est nous les paumées, les purées d’paumées, / Qui sommes aimées un soir, n’importe où” (“Nós somos as pobres garotas, pobres crianças / Vagamos por aí sem dinheiro, / Nós somos as rejeitadas, as garotas marginais, / Aceitamos ser amadas por uma noite, não interessa onde”).

Era como se uma criança de rua tivesse invadido o santuário no qual gente sofisticada, como Chevalier, Vallée e o aviador Jean Mermoz, sentava-se para bebericar champanhe. No entanto, enquanto os convidados, excitadíssimos com a voz dela, punham o copo na mesa, Edith percebeu que tinha conseguido os amarrar. Ela jogou os braços para o alto ao final da canção; a echarpe caiu de seus ombros. Houve silêncio, e logo aplausos extraordinários e gritos de “bravo”. “Essa menina canta direto das entranhas”<sup>94</sup>, gritou Chevalier.

Edith terminou seu repertório em transe. “Você realmente os conquistou”<sup>95</sup>, não parava de dizer Leplée. “Vai conquistá-los de novo amanhã, e todos os outros dias.” Mermoz, um herói nacional francês que afirmava amar poesia, ofereceu-lhe champanhe e, numa outra noite, comprou-lhe todo o conteúdo da cesta de uma florista para demonstrar sua estima – foi a primeira vez que Edith recebeu flores. “Tais cortesias de alguém como Mermoz me deixavam maravilhada”, diria Piaf bem depois.

Ainda assim, faltava autoconfiança à jovem cantora. “Quando penso no jeito como cantava naqueles dias, preciso confessar que meu ‘talento’ era de natureza extremamente duvidosa.”<sup>96</sup> Ela sabia que certos figurões ficavam embasbacados como se ela fosse uma coisa exótica, e que alguns a consideravam vulgar. Por ignorar as convenções sociais, duvidava de si mesma. “Você está indo bem”, garantiu-lhe Leplée. “Quando você reconhece suas fraquezas, pode fazer algo a respeito delas. É uma questão de determinação e trabalho duro.”

Edith não aceitou o conselho de pronto. Com Momone a tiracolo, voltou aos bares de Pigalle, nos quais Fréhel, desdenhosamente, ouviu-a falar dos seus novos amigos. Ela não seria ninguém até que tivesse compositores escrevendo canções só para sua interpretação, disse Fréhel; aquele golpe de sorte não duraria, a menos que ela fizesse nome gravando discos. A fauna do Clair de la Lune também era cética quanto a Leplée, mas Edith insistiu que ele era como um pai para ela, estava ajudando-a a se levar a sério. Dois amigos de Leplée pediram para encontrar Edith assim que a ouviram cantar. O primeiro, um homem de meia-

idade chamado Jacques Bourgeat, apaixonara-se por sua voz e queria ajudá-la na carreira. Autodidata que passava os dias na Bibliothèque Nationale, Bourgeat escrevia poesia quando não estava estudando a história da França. “Jacquot” se tornaria mentor de Piaf, confidente e guia espiritual. Ele costumava caminhar com ela do hotel ao Le Gerny’s e de volta, deliciando-se com a picardia das gírias da moça. Como o sentimento era mútuo – Edith admirava sua maneira de falar –, ele começou a lhe ensinar o francês correto e lhe deu poemas de Baudelaire, que liam em voz alta um para o outro. Quando ela lhe pediu que escrevesse letras para as canções, ele compôs “Chand d’habits”<sup>97</sup>, visão *réaliste* de um mascate de roupas velhas, que teria sido perfeita para um filme clássico sobre as ruas de Paris, *O boulevard do crime*. Piaf lembraria o apoio de Bourgeat: “senti que estava no caminho do sucesso. Ajudada por meus verdadeiros amigos, eu estava feliz”<sup>98</sup>.

Por intermédio de Leplée ela também conheceu Jacques Canetti, cujo influente programa, *Radio-Cité*, era transmitido aos domingos. Poucos dias depois da estreia de Piaf no Le Gerny’s, ela começou a aparecer também na revista popular de rádio. “Senti compaixão pela pobre pequena”<sup>99</sup>, Canetti escreveu, “e, ao mesmo tempo, uma enorme admiração por aquele fogo ardente, a voz que vinha do coração, e não da cabeça.” Quando os ouvintes começaram a telefonar para saber quem era ela, Canetti a colocou para cantar todos os domingos, nas doze semanas que se seguiram. Em novembro, “La Môme Piaf” era uma sensação tão grande, que os jornais mandaram repórteres ao Le Gerny’s para entrevistá-la.

Ela era “a cantora que vive suas canções”<sup>100</sup>, declarou *Le Petit Parisien*. O crítico recomendou aos leitores que “imaginassem uma fisionomia pálida, quase cinzenta”, com “um tipo secreto, comovente, de nobreza”. As roupas de La Môme Piaf eram pobres, ele escreveu, e ela não sabia se curvar direito em agradecimento ao público: “na verdade, ela não sabe de nada. Mas ela canta. Essa garota das ruas dá às suas canções das ruas a pungente, penetrante, docemente venenosa poesia que se pode encontrar nos romances de Carco”. Ao reconhecer a dimensão literária da sua performance, sua poética nostálgica da vida parisiense, Canetti previu que em um ano Edith estaria cantando em Nova York.

Outro crítico notou certo embaraço de “La Môme” no palco: ela parecia “envergonhada por ser tão pequena”<sup>101</sup>. Mas havia a sua voz, “da cor de ostras... aquela voz indescritível, que é áspera e extensa, comum e singular... ainda como uma criança cheia de desespero, uma voz que o atinge no estômago justamente quando você não está pensando nela”. Ele falhou ao descrever por que era tão emocionante ouvi-la cantar uma velha canção folclórica parisiense conhecida por todos, como “Les Mômes de la cloche”, dizendo que ela “nada fez além de ser realmente pequena, realmente magra, mal penteada... e ter aquela voz”.

Edith dormia tarde e passava o resto do dia em escritórios de editoras de música tentando construir seu repertório. Mas, apesar de receber boas resenhas, os editores relutavam em confiar suas novas canções a alguém que ainda não tinha gravado um disco. No máximo, deixavam que cantasse aquelas que não estavam sob contrato com cantores mais conhecidos. Certa tarde, no estúdio de um dos poucos editores inclinados a ajudá-la, Edith ouviu a famosa soprano Annette Lajon passar uma canção sobre um marinheiro, que soava como um dos seus ligeiros casos amorosos. Chamava-se “L’Etranger” e se tornaria o protótipo das futuras

canções de amor de Piaf: “Il avait un air très doux, / Des yeux rêveurs, un peu fous, / Aux lueurs étranges... / Il s’en allait je ne sais où” (“Ele parecia gentil / Tinha olhos sonhadores, um pouco loucos, / Com uma estranha luz neles... / Ele foi levado pelas correntezas, / Não sei para onde”). Edith memorizou a canção enquanto Lajon ensaiava, e a cantou naquela noite no clube. Quando Lajon apareceu lá poucos dias depois, apesar de magoada, perdoou Edith.

Em 18 de dezembro, um dia antes do seu aniversário de 18 anos, Edith fez a primeira gravação com Canetti, no estúdio da Polydor. Para a estreia escolheu “L’Etranger” (que não estava mais sob contrato exclusivo), “Les Mômes de la cloche” e duas canções em gíria *parigot* que evocavam a atmosfera insolente dos *bals-musettes* (o tipo de música que plateias estrangeiras raramente ouviriam, já que Piaf se tornou famosa por causa de seu jargão e falta de similaridade com a persona trágica). “Ela estava relaxada e muito divertida no estúdio”<sup>102</sup>, observou Canetti. “Sentiu-se à vontade e entendeu imediatamente o que era preciso ser feito.”

Naquele mesmo mês, ela se apresentou em uma versão cinematográfica do escandaloso romance *La garçonne*, de Victor Margueritte, sobre uma mulher de classe média que renuncia a um casamento arranjado para experimentar a vida em Pigalle, onde frequenta bares de lésbicas, como o de Lulu, ocasião em que ocorre a aparição de Edith no filme. Vestida num pijama de cetim e cercada por admiradoras, Edith cantou “Quand même”, uma tentadora apologia ao vício: “Le bonheur quotidien / Vraiment ne me dit rien / La vertu n’est que faiblesse / Qui voit sa fin dans le ciel / Je préfère la promesse / Des paradis artificiels” (“Eu não ligo / Para prazeres ordinários / Fracamente os virtuosos / Em seu fim encontram-se no paraíso / Prefiro a promessa / De um paraíso artificial”). Uma participação provocadora em um filme com estrelas como Marie Bell, Arletty e Suzy Solidor significava que Edith estava no caminho certo.



Enquanto isso, ela estava feliz por continuar cantando no Le Gerny’s, o que lhe garantia um salário e uma relação carinhosa com Papa Leplée, como chamava seu protetor. Eles se apoiaram por conta da morte recente da filha dela e da mãe dele; encontraram um no outro força emocional para visitas ao cemitério Thiais, em que seus entes estavam enterrados.

De um lado mais prático, as observações críticas a respeito das roupas de La Môme usadas no palco fizeram que Leplée a levasse às compras em um *couturier*, onde encomendaram um vestido preto simples, do estilo que ela vestiria por toda sua vida profissional. Quando ele a mandou de volta aos editores em busca de novas canções, a resposta positiva a levou a gravar mais oito para a Polydor, incluindo outra celebração das classes baixas, chamada “Les Hiboux”, e “Fais-moi valser”, cuja letra é uma súplica de uma mulher a seu amante para que lhe conceda uma última valsa antes de abandoná-la para sempre.

Leplée preocupava-se com o fato de Edith viver farreando com tipos da ralé que a aguardavam na porta, que ela levava ao palco e a acompanhavam a Pigalle, onde lhes pagava tudo o que quisessem. (Já que os clubes noturnos deviam pagar à máfia, ele não tinha dúvida de que ela também estava sob a proteção do *milieu*.) Se, conforme escreve Berteaut, Leplée

tinha em comum com Edith a atração por marinheiros, legionários e jovens gângsteres, ele também sabia que tais companhias, apesar de estimulantes, não ajudariam em nada seus planos para o futuro de Edith.

É de se imaginar o que ela lhe contou sobre ter sido entregue por Henri Valette a seu novo amante, Jeannot, um ex-marinheiro com quem dividia um quarto. Ele era um homem paciente, que aturava os caprichos de Edith – aí incluída sua insistência em comprar-lhe sapatos de couro e bico fino que pareciam estilosos, mas eram um número menor que o de seus pés. “Ele era um sujeito simples e honesto”<sup>103</sup>, recordou um amigo. “E a amava de verdade.” Outro amante de Edith, um bandido chamado René, a quem ela rejeitara em troca de Jeannot, seguiu-a por anos, e possivelmente lhe exigia dinheiro para proteção. Ele era, Piaf escreveu, “incapaz de perdoar ou de esquecer”<sup>104</sup>.

Por conhecer os códigos do *milieu*, Leplée tinha motivos para se preocupar com a segurança de La Môme, apesar de, claramente, dar menos atenção à sua própria segurança. O empresário costumava fazer amizade com os vagabundos mais bonitos que apareciam no clube. Ofereceu a Jeannot um *smoking* para que pudesse frequentar Le Gerny’s, mas o amante de Edith disse que preferia usar sua camiseta de listras azuis e brancas e o chapéu de marinheiro. “Ela tinha dificuldade para se adaptar a esse novo mundo em que se encontrava”<sup>105</sup>, observou um amigo, “mas continuava tentando, mesmo quando isso parecia impossível”.

Na primeira festa de gala a que Edith compareceu – um evento de caridade no Cirque Medrano, em 17 de fevereiro de 1936 –, deve ter-lhe parecido como se estivesse realizando o sonho do seu pai de se apresentar ali. A ocasião, em benefício da viúva de um famoso palhaço, reuniu atores, atletas e artistas de circo conhecidos. A pequena cantora estava emocionada em ver seu nome no programa em letras do mesmo tamanho daquelas que distinguiam seus “colegas”, Maurice Chevalier, Mistinguett, Fernandel e Marie Dubas.<sup>106</sup> Ela e Leplée formavam uma dupla esquisita, “ele, muito alto e elegante em suas roupas bem cortadas, e eu, muito pequena, muito ‘Belleville-Ménilmontant’ em meu suéter e saia de tricô”. Após a apresentação de Piaf, Leplée declarou: “você é uma coisinha pequenina, mas vai se dar muito bem nos maiores lugares”.

Sua próxima apresentação, ele anunciou em 5 de abril, levaria-os a Cannes para um baile de caridade em benefício das crianças de rua, ocasião que, sem dúvida, parecia apropriada. No entanto, enquanto ele esperava mostrá-la à Riviera, teve um pressentimento – um pesadelo que o deixou desconcertado. Edith tentou animar Leplée. E prometeu dormir cedo naquela noite para estar renovada na transmissão de rádio marcada para o dia seguinte, mas ignorou seus conselhos e, depois da sua apresentação no clube, foi fazer a ronda em Pigalle.

Edith ficou surpresa ao ouvir uma nova voz quando telefonou a Leplée pela manhã para mudar o horário do seu compromisso. Ela devia ir ao apartamento imediatamente, disse o homem, tratando-a formalmente por *vous* em vez de empregar o familiar *tu* com o qual Leplée lhe falava. Ao ouvir seu nome, o policial que a deixou entrar no prédio a seguiu até o apartamento. A porta estava aberta. Leplée levava um tiro no olho, estava morto. Décadas depois, Piaf recordou o choque: “como posso descrever um sentimento de vazio total,



irrealidade, que me deixou inconsciente, incapaz de me mover ou reagir a um mundo que, em um segundo, havia se despedaçado?”<sup>107</sup>

De repente, ela se tornara suspeita num caso de assassinato. A polícia entrevistou todos do Le Gerny's, começando por ela. Eles a interrogaram por dois dias a respeito do seu passado, do seu relacionamento com Leplée, dos seus laços com pequenos criminosos de Pigalle. Sob pressão, relutante, Edith forneceu o nome de cada um dos seus amantes, incluindo Valette e Jeannot, mas sempre insistindo que não sabia de nada. A polícia verificou seu álibi e a liberou, advertindo-a de que deveria mantê-los informados sobre seu paradeiro.

Após a liberação de Edith, a mídia recusou-se a deixá-la em paz. *Détective*, um tabloide popular de escândalos, divulgou fotos da cantora abalada pela dor, tiradas no enterro de Leplée, junto com a análise do caso feita pelo jornal. “O homem comum, nas ruas, não sabe nada sobre Louis Leplée”<sup>108</sup>, escreveu o jornalista Marcel Montarron, e continuou: “mas conhece ‘La Môme Piaf’, cujo nome e voz já foram ouvidos nas ondas do rádio”. Como as autoridades nada tinham encontrado que a incriminassem, Montarron supôs que chantagem, extorsão ou uma combinação das duas coisas motivara o assassinato, dada a “natureza especial” das preferências de Leplée.

O que *Détective* não disse foi que, três anos antes, um amigo de Leplée, Oscar Dufrenne, havia sido brutalmente assassinado no Palace, o salão de música em Pigalle então gerenciado por Leplée. O assassino, identificado como um dos homens que posavam de marinheiros para arranjar clientes como Dufrenne e Leplée, nunca foi encontrado. Quando Leplée se deparou com o mesmo destino de Dufrenne, a polícia investigou toda a comitiva de Edith, mas não conseguiu encontrar uma pista, apesar da descrição, dada pela arrumadeira de Leplée, de quatro rapazes que tinham entrado no apartamento na noite do assassinato, amarraram-na e abordaram seu patrão. Os homens, presumivelmente conhecidos da vítima, deviam estar à espera de um pagamento considerável, o jornalista sugeriu, mas, quando a arma que trouxeram para assustá-lo disparou por acidente, um caso de extorsão tornou-se assassinato.

La Môme Piaf permaneceu nas manchetes enquanto a investigação se arrastou. Os quatro homens nunca foram encontrados. O *Éclair-Journal*, um noticiário exibido em sessões de cinema, encontrou-a e tentou sensacionalizar o caso. Apesar das luvas elegantes e da gola de pele que vestia, Edith parecia aterrorizada. Perguntada por que tinha dado o nome dos seus amigos à polícia, ela respondeu: “eu tinha que dizer com quem havia estado ou eles pensariam que estava protegendo alguém”<sup>109</sup>. Quando o entrevistador lhe perguntou sobre até que ponto conhecia Leplée, ela chorou: “meus amigos partiram. Não tenho ninguém. Deixe-me em paz”.

Edith recompôs-se alguns dias depois para uma entrevista dada a Montarron, de outra revista popular, *Voilà*. Ele se interessara por Piaf ao fazer a pesquisa para sua matéria do *Détective* e planejou uma história que puxasse pelo lado humano, mostrando aos leitores que, apesar das origens em Belleville, ela não era uma das criaturas imorais sobre as quais cantava. *La Môme Piaf* foi publicada na *Voilà* de 18 de abril, com fotos de pardais e de uma pequena cantora no seu vestido negro adornado por um laço no pescoço – um toque irônico, dado o cigarro pendurado na boca.

Edith confiou o suficiente em Montarron para convidá-lo a seu quarto de hotel e apresentá-lo a seu “*petit homme*” – Jeannot – estirado na cama em suas roupas azuis de marinheiro. O jornalista levou o casal a um restaurante com vista para o Sacré-Coeur, e aquilo trouxe a Edith memórias de quando cantara ali tendo Cécille nos braços. “Ela morreu oito meses antes de *Monsieur Leplée* ser assassinado”<sup>110</sup>, contou Edith, como se as duas mortes estivessem conectadas em sua mente – ou como se já estivesse habituada a fornecer à imprensa exatamente o tipo de história que ela queria. Mas não se estendeu sobre o caso, exceto para relatar a história da sua descoberta pelo empresário. Leplée ainda a protegia, Edith adicionou; ele pedira aos amigos que tomassem conta dela no caso de algo lhe acontecer. Os donos das casas noturnas a abordavam agora. Todos queriam uma *artiste à sensation*.

Naquela noite, Edith começou a cantar no Chez O’Dett, na Place Pigalle, no qual o jovem produtor Bruno Coquatrix a contratara para apresentações por dois meses. (Coquatrix emprestou-lhe dinheiro para um novo vestido preto, com mangas para cobrir seus braços esqueléticos e bolsos para esconder-lhe as mãos.) O’Dett era um passo atrás em relação ao Le Gerny’s, onde antes ganhava mais do que o dobro por noite. A atração principal, um show de *drags*, atraía a clientela do mundo artístico e a elite homossexual, que era em geral simpática. Mas, quando Edith subiu ao palco, encarou olhares hostis. “Eu poderia até estar cantando os Salmos”<sup>111</sup>, ela disse. “Imagino se notariam a diferença. Eles não tinham vindo para ouvir a cantora; só queriam ver ‘a mulher do caso Leplée’.”

Certa noite, um homem mais velho se levantou para repreender um membro da plateia que tinha recebido as canções de Piaf com vaias. Não só era injusto julgar alguém cuja inocência tinha sido comprovada, ele disse, como de mau gosto vaiar em um cabaré: “se ela é boa, aplauda, e tire o nariz da sua vida particular”<sup>112</sup>. A plateia começou a aplaudir; “então, quando ele aplaudiu também, foi a mim que aplaudiram”, recordou-se Piaf. Buscando deixar Pigalle para trás, ela não renovou seu contrato no O’Dett’s.

A resolução de Edith de se concentrar em sua carreira pode ter sido fortalecida pela ausência de Momone naquela primavera. A polícia apanhara o “espírito ruim” de Edith após o assassinato de Leplée e, ao descobrir sua idade, mandou-a para uma escola de meninas indisciplinadas. Sem sua cúmplice (Berteaut afirmou que, sendo o “demônio” de Piaf, deliberadamente encorajava seus vícios)<sup>113</sup>, Edith voltou-se para os poucos amigos que lhe restavam – Robert Juel, Jacques Bourgeat e Jacques Canetti.

Juel continuava a acompanhá-la no acordeão, enquanto também fazia as vezes de seu guarda-costas, serviço extra que deve ter servido para tranquilizá-la quando cantou em outra casa de Pigalle, o Ange Rouge, clube particularmente perigoso devido à presença da máfia da Córsega. “Jacquot” Bourgeat procurava ajudá-la a “encontrar paz interior”, fazendo-a ler os clássicos da filosofia, apesar de ser difícil imaginar como a cantora poderia assimilar Platão em circunstâncias tão agitadas. Bourgeat, que amava sua alegria, adorava bancar o professor de Edith: “ela era bem atenta, uma boa aluna, mas preferia só ouvir”<sup>114</sup>.

Foi Canetti quem despertou em Edith a possibilidade de imaginar uma nova vida fazendo que ela gravasse canções que pudessem se tornar rentáveis. Em maio, acompanhada de uma



orquestra completa, ela registrou quatro novas canções para a Polydor. Apesar de os violinos a princípio a incomodarem, logo se ajustou bem ao novo som. Por volta dessa época, Edith conheceu o compositor Raymond Asso, cuja letra para uma dessas canções, “Mon amant de la coloniale”, tratava de um *affair* entre um homem do exército colonial francês e uma mulher que ele deixara para trás, pegando carona no jeito em voga dos sujeitos durões do tipo “ame-as e as deixe”. Foi também por intermédio de Canetti que ela se juntou a uma companhia de artistas viajantes chamada La Jeune Chanson 1936, que se apresentava nos salões de música de Paris em maio e junho e depois seguia em turnê pela França durante o verão.

Enquanto a trupe da Jeune Chanson viajava pelo país, os trabalhadores franceses aproveitavam suas primeiras férias pagas sancionadas pelo Estado, uma inovação da Frente Popular que ajudou a encher os teatros. Mas tais medidas revolucionárias (o governo Blum também concordara em aumentar salários, nos postos com representantes e na negociação coletiva) não impressionaram a jovem cantora, a julgar por suas memórias. “Ela jamais sequer pensou em mudar o mundo”<sup>115</sup>, observa o mais confiável biógrafo francês de Piaf. “Seu desejo era seduzi-lo, conquistá-lo e, mais precisamente, escapar daquele de onde viera.”

Em agosto, Edith escreveu a Bourgeat direto de Lausanne, onde a trupe se apresentava na Maison du Peuple. Tendo precisado refazer sua carteira de identidade perdida, durante esse processo compreendera que precisava pôr sua vida em ordem. “Não estou mais com Jeannot, nem Georges, nem Marcel, nem Jacques”<sup>116</sup>, ela lhe contou. “Decidi ser séria e trabalhar duro para agradar a meu velho querido Papa Leplée.” Ela desejava desvincular sua vida do *milieu*: “estou completamente enojada de tudo aquilo. Vou guardar minha grana para mim”. Prometendo aprender o bom francês (a carta é repleta de erros), jurou “pelas cinzas de *Monsieur Leplée*” que reataria laços com seu pai, que poderia tomar conta dela, e, pela companhia, com Momone. Para encerrar o discurso de dezoito páginas, chamou Jacquot de “flor do campo”, rabiscou um pardal com um envelope preso ao bico e assinou “didi”. (Ao longo de toda sua correspondência, ela é sua “Piafou”).

Edith achou impossível manter suas promessas quando Momone foi solta e se juntou a ela em Pigalle. A cantora voltou ao O’Dett’s, apesar do mau pagamento, pois tinha que sustentar as duas. Em setembro, tinha temporadas acertadas em dois dos melhores salões de música, o Alhambra e o Trianon, e em outubro, por meio de Fernand Lumbroso, um amigo de Canetti, chegou ao Broadway Theater em Bruxelas. Sem dúvida ela se apresentou com as canções que gravara naquela primavera, “Mon amant de le coloniale” e “Il n’est pas distingué”, de Asso, que cantou incorporando a *persona* de uma acordeonista malandra chamada “Zidor” (apelido para “Isidore”?), cuja aversão pelo então líder da Alemanha transforma este número cômico em sátira: “Moi, Hitler, j’l’ai dans le blair / Et j’peux pas le renifler” (“Não suporto Hitler / Estou com ele até o nariz”).

Mas Edith estava menos preocupada com a crescente crise que se formava na Europa do que com abrir seu caminho. Em novembro, Lumbroso acertou para ela e Momone, agora sua apresentadora, uma semana em Brest. Edith faria a abertura no cinema antes da atração principal, um filme intitulado *Lucrezia Borgia*, drama histórico que, apesar de bem

interpretado, tinha poucas chances de atrair parte significativa da população local, os marinheiros ali aquartelados. Momone declarou que Brest era “um pardieiro impossível”<sup>117</sup>, exceto pelos marinheiros – “dava para ter quantos deles se precisasse”. A presença deles no teatro, onde defendiam Edith arrumando brigas com outros membros da plateia, e as bebedeiras noturnas da cantora levaram o gerente a tomar uma atitude. Depois que telefonou para seu produtor, Lumbroso, irado, intimou-a a voltar a Paris.

No início daquele ano, Edith tinha procurado Asso, que lhe deixara uma boa impressão quando se encontraram no escritório de um editor de música. Depois de executar a mais nova canção de Asso, “Mon légionnaire”, o pianista a apresentou ao letrista, um homem alto, magro, com nariz grande e um jeito impaciente. Apesar de Edith ter dito que aquela canção não combinava com ela, Asso a viu cantar outra composição sua e se emocionou, a ponto de chorar. Mais tarde, no mesmo ano, quando a gravação de Marie Dubas para “Mon légionnaire” tornou-se um sucesso (a canção consagra o mito da Legião Estrangeira de 1930), Edith sentiu como se Dubas tivesse roubado algo que lhe pertencia. A letra parecia ecoar suas aventuras com os homens de uniforme.

Naquele ano, ela e Asso cruzaram caminhos algumas vezes em Pigalle. Ele pensava em escrever músicas para Edith, mas notava sua falta de disciplina: “ela era uma criatura selvagem, (...) relutante em aceitar qualquer limitação à sua liberdade”<sup>118</sup>. Edith recorrera a ele quando teve medo de que a vida estivesse se fechando para ela, e certa noite, após o assassinato de Leplée, se refugiara no seu quarto de hotel. Ela confiava no letrista, mas não podia ceder ao seu desejo de que levasse uma vida mais regrada e se separasse de Momone, aquela “menina demoníaca... que a seguia por toda parte como uma sombra”<sup>119</sup>.

Em dezembro, Lumbroso deu a Edith uma última chance, uma temporada em Nice, cantando no clube do porão do restaurante Maxim’s. No trem para a Riviera, ela dividiu sua cabine na terceira classe com um jovem que lhe segurou a mão quando adormeceu com a cabeça no seu ombro. Em Marselha, dois detetives algemaram o jovem e, para angústia de Edith, o arrastaram para fora do trem.

Berteaut, que se juntou a ela em Nice, recordou sua estada como uma festa ininterrupta, incluindo concursos de bebedeira com marinheiros norte-americanos no porto. As lembranças de Edith são um tanto mais sóbrias: “Minha situação não era uma maravilha... Não ter muito dinheiro é irritante, mas não um desastre. Perder o gosto pela vida é muito pior, e eu estava quase lá. Com a morte de Leplée, perdi tudo, a orientação de que precisava tanto e, acima de tudo, um amigo afetuoso, insubstituível”<sup>120</sup>. Ela estava na Riviera, afinal, mas em circunstâncias bem diferentes daquelas que imaginara com Leplée. Para celebrar seu aniversário de 21 anos, ela e Momone enxugaram uma garrafa de vinho.

“Tenho feito um monte de coisas idiotas”<sup>121</sup>, escreveu Edith, de Nice, para Asso. E perguntou se ele lhe mandaria suas novas canções; ele respondeu que não pensaria no caso, a menos que ela mudasse de vida. No dia de seu retorno a Paris, em janeiro de 1937, ela lhe telefonou desesperada. Teria que voltar às ruas, a menos que ele assumisse o comando da sua carreira, ela disse; Asso respondeu que vinha esperando por aquela oportunidade há mais de um ano. “Pegue um táxi e venha direto para cá”, completou. Para Piaf, sua resposta marcava

uma virada. Anos depois ela diria desse momento: “eu fui salva”<sup>122</sup>.

<sup>82</sup> Nazistas da *Sturmabteilung* ou AS. (N. da T.)

<sup>83</sup> Berteaut, p. 45-6.

<sup>84</sup> Idem, p. 45.

<sup>85</sup> Ketty, citado em Marchois, *opinions*, p. 147.

<sup>86</sup> EP, *Au bal*, p. 33.

<sup>87</sup> Berteaut, p. 48.

<sup>88</sup> Versões alternativas da descoberta de Piaf, igualmente sem meio de confirmar, como a “oficial”, foram propostas por alguns biógrafos. Brierre cita um frequentador de Montmartre segundo o qual sua mãe, artista no Gerny, levou Edith lá para conhecer Leplée (p. 27); *P’tit Louis* disse a David Bret que um dos vagabundos que eram amantes de Edith, e que estaria roubando de Leplée porque ele era homossexual, armou o encontro para poder “espremer mais dinheiro de Edith” (p. 14-5). Não vejo motivo para não adotar a versão de Piaf, que é confirmada por Berteaut e mantida pela maioria dos biógrafos da cantora (incluindo Margaret Crosland, Duclos e Martin e Hugues Vassal); ela tem o mérito de apresentar o renascimento de Edith Gassion como La Môme Piaf da sua própria perspectiva.

<sup>89</sup> EP, *Au bal*, p. 34.

<sup>90</sup> EP, idem, p. 38.

<sup>91</sup> Ibid., p. 40. *Un piaf* também sugere *piaffer*, a ação de um cavalo batendo o casco, e *piaffer d’impatience*, batendo a pata no chão com impaciência ou entusiasmo.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ibid., p. 42.

<sup>94</sup> Ibid., p. 44.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Ibid., p. 47, 48.

<sup>97</sup> (gíria para *marchand d’habits*, vendedor de trapos), nos gritos dos vendedores de rua que desapareciam rapidamente.

<sup>98</sup> EP, *Au bal*, p. 56.

<sup>99</sup> Jacques Canetti, *On cherche jeune homme aimant la musique*, p. 65.

<sup>100</sup> “Au Gerny’s”, *Petit Parisien*, nov. 1935, republicado em Bernard Marchois, *Piaf: emportée par la foule*, p. 9. O repórter reconheceu nas canções de Piaf a poética nostálgica encontrada nos romances de Francis Carco, *Jésus-la-Caille* (1914) e a sequência, *Les Malheurs de Fernande* (1918). Nessa tradição em relação a Piaf, ver Adrian Rifkin, *Street Noises*.

<sup>101</sup> Pierre de Regnier, “Toujours au Gerny’s”, s.d., republicado em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 9.

<sup>102</sup> Canetti, p. 69.

<sup>103</sup> Maillet, p. 110. Em *Ma vie*, Piaf telefona ao marinheiro Pierrot.

<sup>104</sup> EP, *Ma vie*, p. 25.

[105](#) Maillet, p. 111.

[106](#) EP, *Au bal*, p. 55.

[107](#) Idem, p. 60.

[108](#) Marcel Montarron, “Les Quatre Tueurs”, *Détective*, 16 abr. 1936, p. 2-3.

[109](#) *Éclair-Journal*, citado em Brierre, p. 35-36.

[110](#) Marcel Montarron, “La Môme Piaf”, *Voilà*, 18 abr. 1936, p. 6.

[111](#) EP, *Au bal*, p. 62-3.

[112](#) Idem, p. 64.

[113](#) Berteaut, citado em Duclos e Martin, p. 116.

[114](#) JB, citado, idem, p. 109-10.

[115](#) Ibid., p. 114.

[116](#) EP, para JB, 5 ago. 1936.

[117](#) Berteaut, p. 79.

[118](#) Asso, citado em Duclos e Martin, p. 125.

[119](#) Asso, citado em idem, p. 120.

[120](#) EP, *Au bal*, p. 65.

[121](#) EP, citado em Asso, Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 15.

[122](#) EP, *Au bal*, p. 66.

## CAPÍTULO CINCO

### 1937–1939

**S**e Leplée trabalhara o talento de Edith alimentando sua autoconfiança, Raymond Asso se tornaria o seu Pigmalião – ou, como disseram alguns, seu Svengali.<sup>123</sup> Piaf acreditava que Asso lhe ensinara a ser humana. “Ele levou três anos para me curar. Três anos de afeição paciente para me ensinar que existia outro mundo além daquele das prostitutas e cafetões. Três anos para me curar de Pigalle, da minha infância caótica (...) para tornar-me uma mulher e uma estrela, em vez de um fenômeno com uma voz que as pessoas ouviam como se estivessem diante de animal exótico em uma feira.”<sup>124</sup>

Em retrospecto, Asso via a si mesmo como o *dompteur* de Edith, o domador que tirara de uma criatura selvagem a necessidade de arranhar e morder. Apenas quando estava totalmente exausta, ele afirmou, ela era capaz de “se submeter à autoridade do domador”<sup>125</sup>. Ela era um diamante bruto, ele continuou. Seu papel tinha sido “lapidá-la, o que nem sempre era fácil. O espírito briguento de rua quase sempre a dominava. Se ela não tivesse todo aquele extraordinário desejo de cantar, de se tornar boa, eu jamais teria tido êxito”<sup>126</sup>.

O letrista percebeu que sua protegida precisava passar por um novo treinamento. Edith cantava como sempre fizera, as mãos coladas às ancas, o corpo duro e parado, com poucos gestos esquisitos e repetitivos. Pior, de acordo com o modo de pensar de Asso, o sotaque dela era vulgar e ela era surda em relação às letras: “distorcendo as palavras, ela deformava as rimas mais básicas; cantava magnificamente, mas não absorvia o significado”<sup>127</sup>. Com ele, ela precisou aprender a adaptar a dicção e o fraseado de cada canção, e a construir sua carreira com a abordagem disciplinada que os franceses chamam *métier*.

No entanto, dizer que Asso refez Piaf é subestimar o papel da cantora em sua própria transformação. Apesar de ficar parada feito uma estátua no palco, ela não era nenhuma Galateia, nem simplesmente se submeteu a esse improvável Svengali. Ciente do que Asso tinha a lhe oferecer, Edith o procurou quando estava pronta para trabalhar com ele, e lutou para manter sua independência enquanto passava pelo novo treinamento – como uma Eliza Doolittle<sup>128</sup> parisiense. Depois da morte de Piaf, Asso refletiu sobre seu papel, que ultrapassara a função de ensiná-la a pronunciar as palavras de forma correta: “Porque lhe faltara ternura, lhe dei isso e lhe inspirei confiança. Meu trabalho era oferecer orientação a uma pequena criatura que, por conta própria, jamais teria sido mais do que uma estranha, pequena criatura”<sup>129</sup>. Apesar disso, o talento dela era tão formidável, ele confessou, que qualquer um no seu lugar poderia ter feito a mesma coisa.



Logo depois que Edith foi viver com Asso no Hôtel Piccadilly, o letrista começou a cortar seus laços com os tipos da ralé cuja influência interferira na sua carreira. Seu hotel, numa rua junto à Place Blanche, ficava perto demais de assombrações e tentações bem conhecidas. Em março de 1937, eles mudaram para o alto da colina, no Hôtel Alsina, local que encorajava uma perspectiva mais elevada, o que era especialmente útil, pois ela estava novamente cantando no O'Dett's. Asso fez uma lista de todos os que estavam proibidos de visitá-la em seu refúgio – principalmente Momone e Louis Gassion, que aparecia sempre que estava com dinheiro curto. (Momone encontrou emprego numa mercearia de Belleville e casou-se por conveniência; Louis aguardava que Asso lhe levasse toda semana sua parte dos ganhos de Edith, sua pensão de idoso.)

Edith chamava seu mentor de Cyrano por causa de seu afiado senso de humor e do nariz adunco, mas também porque ele escrevia o tipo de versos cansados do mundo que ela admirava. Apesar de o esguio ex-soldado ser uma pessoa improvável de causar sua transformação de garota maltrapilha das ruas em artista, Edith acreditava nele. Ela amava seus olhos azuis luminosos, a sensibilidade escondida sob a bazófia, a maneira como passava a mão nos seus cabelos cantando “Ma petite fille” quando as lições a deixavam exausta. Ele a chamava de “Didou”, apelido que sugere seus sentimentos quase paternais por ela.

Aos 35 anos, Asso transpirava um *glamour* ímpar. Como Edith, ele se defendera sozinho desde os 15 anos. Tinha sido pastor, contrabandista, *spahi* (soldado nativo no exército da França colonial), *ghostwriter* e, enfim, letrista, cujas canções começaram a receber reconhecimento. Costumava colaborar com a pianista Marguerite Monnot, que compusera a música para “Mon légionnaire”; logo, ela e Edith também se tornaram amigas. Em 1937, Asso deu a Edith duas de suas canções favoritas, “Le fanion de la légion” (“O galhardete da legião estrangeira”, música de Monnot) e “Mon légionnaire”, para sua próxima sessão de gravações, quando a moda das músicas sobre amores arruinados em lugares exóticos estava no ápice. Depois, Piaf chegou a acreditar que Asso tivesse escrito “Mon légionnaire” para ela. A canção quintessencial de sua era, essa fantasia colonial retratava o caso de uma noite só de uma mulher e um soldado que a deixa para encontrar seu destino nas “areias quentes” do Saara: “J’sais pas son nom, je n’sais rien d’lui, / Il m’a aimée toute la nuit, / Mon légionnaire! / Et me laissant à mon destin / Il est parti dans le matin / Plein de lumière... / Mon légionnaire!” (“Eu não sei o nome dele, nada sei sobre ele, / Ele fez amor comigo a noite inteira / Meu legionário! / Abandonando-me ao meu destino, / Ele foi embora / Sob o brilho da luz da manhã... / Meu legionário!”).

Apesar de a “tragédia de bolso” (frase de Jean Cocteau) de Asso parecer evocar o passado de Edith, estava também ligada em sua mente à primeira pessoa que gravara a canção, Marie Dubas, cuja carreira de sucesso ela esperava emular. Mas, antes que Edith estivesse pronta para cantar em salões de música como Dubas, Asso insistia, tinha muito o que aprender. Suas maneiras à mesa deveriam ser melhoradas para que se sentisse à vontade na sociedade; deveria vestir-se de maneira elegante no cotidiano, assim como no palco. Edith costumava se

rebelar quando ele lhe mostrava a maneira de segurar a faca ou lhe dizia que esperasse o momento certo de falar, em vez de soltar a primeira coisa que lhe viesse à cabeça. No entanto, ela sabia instintivamente que essas lições básicas de *savoir-vivre* (boa criação) a ajudariam a moldar sua imagem, a “personalidade” de que Asso vivia falando. Bate-bocas a respeito de coisas como postura à mesa se alternavam com lições de poesia francesa, desde que Edith o aceitara por mentor; ele seria o homem a completar o processo que ela começara com Jacques Bourgeat.

Ainda assim, sua relação com Asso era mais leve do que sugere o modelo professor-aluno. Quando Edith lhe contou histórias do seu passado, o letrista tomou nota para utilizar a vida da sua protegida como fonte de inspiração. Alguns chegaram a chamar Piaf de “criação” de Asso, mas é possível enxergá-la como a musa que inspirou muitas das melhores canções dele. Essa parceria mesclava noções de musa e artista; eles alteravam os papéis um com o outro. Assim como Edith lhe tornava possível escrever letras que não teria composto sem ela, foi com o apoio dele que ela afinou a habilidade para cantar numa ribalta cultural mais ampla. Nos três anos em que viveram e trabalharam juntos, essa colaboração controvertida alimentaria a criatividade de ambos.



Em março, Asso levou sua protegida para assistir a Marie Dubas cantar no A.B.C., a mais importante casa de música da cidade. Ao final da apresentação, Edith estava estupefata, seus olhos transbordando lágrimas. “Agora você compreende o que torna grandiosa uma artista?”<sup>130</sup>, perguntou-lhe Asso. Dali em diante, sempre que tinha uma noite livre, Edith ia ao A.B.C. estudar as expressões de Dubas, a maneira como moldava uma canção com gestos, sua habilidade de provocar lágrimas e gargalhadas, a facilidade com que modulava de um ritmo para outro até atingir um clímax emocional. Acima de tudo, havia o amor da plateia pela estrela que a comovia: “todas essas pessoas, com o rosto cheio de expectativa, formavam juntas um só coração (...) Eu queria que o público me amasse daquela maneira”.

A localização do A.B.C., ladeira abaixo a partir de Pigalle, no Boulevard Poissonnière, dava à casa a respeitabilidade que faltava a espeluncas como o O’Dett’s e seu diretor, um romeno perspicaz chamado Mitty Goldin, que escolhera esse nome na intenção de que aparecesse em primeiro lugar nas listas de endereço. Em 1937, ele estava contratando todas as cantoras mais conhecidas: Dubas, Fréhel, Damia, Tino Rossi, Suzy Solidor e Lucienne Boyer. Asso tentou repetidas vezes fazer que Edith conseguisse uma temporada lá, mas Goldin resistia. Na sua visão, ela era inexperiente e tinha má reputação por causa do caso Leplée. Implacável, Asso cortejou o empresário até que ele concordasse em dar a Edith uma chance, como um dos atos precedendo Dubas, a atração principal.

Em 26 de março, com o cabelo arrumado e um vestido preto avivado por colarinho branco rendado, Edith subiu ao palco enquanto um acordeonista tocava sua canção-tema, “Les Mômes de la cloche”. Ela deveria fazer um programa de cinco canções. Para marcar o contraste com aquela música conhecida que a introduzira, Edith emendou com uma



composição de Asso, a agri doce “Un jeune homme chantait” (a história de um homem que sai cantando após tirar a virgindade de uma jovem garota). Em seguida, cantou um número cômico e mais três canções de Asso: “C’est toi le plus fort” (a confissão de uma mulher sobre deixar que seu amante seja “o mais forte”), “Browning” (uma história algo *noir* sobre um bandido de Chicago em que ela alegremente enrolava o “erre” do nome do homem) e “Le contrebandier” (uma canção agitada em que se afirma que o herói contrabandista é “uma espécie de poeta”). Quando a plateia se recusou a deixá-la ir embora até que cantasse “Mon légionnaire”, Goldin levantou de novo as cortinas. Edith voltava para se curvar em reverência à plateia; Asso declarou vitória.

Os críticos concordaram que La Môme agora era uma estrela. Ela tinha feito um “assombroso progresso”<sup>131</sup>, notou *Le Figaro*; quando evocou os bairros mais pobres, “ela foi simplesmente extraordinária”. Mais poeticamente, *Paris-Soir* publicou: “a frágil flor das ruas não se deixa mais despetalar nos palcos parisienses. Tendo ganhado força e conhecimento... ela agora é um grande sucesso”<sup>132</sup>. Para o jornalista de esquerda Henri Jeanson, a voz de Edith era “a voz da revolta”<sup>133</sup>. Ao ouvir sua vibrante interpretação de “Le contrebandier”, ele continuou, “senti-me como se estivesse cruzando a fronteira sob o nariz das autoridades”.

Para Maurice Verne, crítico de cultura popular e amigo de Fréhel, a performance de La Môme trouxe à lembrança a atrevida personagem Claudine, de Colette, do período pré-guerra. “Aqui está a milagrosa ressurreição dos cabelos curtos de Claudine, da sua gola branca... do seu vestido preto lembrando o uniforme de uma colegial.”<sup>134</sup> Para adequá-las à sua voz “metálica”, Edith precisava de canções que apenas contassem certos tipos de história: “retratos *réalistes* da vida da classe trabalhadora, acinzentados pela fuligem das chaminés das fábricas e zumbindo com melodias apanhadas nas rádios dos bistrôs”. Anos depois, Piaf observou em suas memórias: “Asso escreveu canções assim para mim; diretas, sinceras, sem pretensões literárias... tão acolhedoras quanto um aperto de mão”.



Apesar da sua estreia triunfante no A.B.C., Edith não podia descansar sobre os louros – particularmente porque Asso aceitara uma pequena taxa para conseguir sua temporada lá. Começando em 16 de abril, no dia seguinte ao final do seu contrato com o A.B.C., ela cantou no O’Dett’s e no Sirocco; em maio, partiu em turnê para Aix-les-Bains, na França; depois, Lille, na Bélgica; e no verão percorreu oito regiões de águas francesas, cantando em cassinos. Depois de um mês de descanso, apareceu em vários grandes cinemas parisienses que tinham atrações ao vivo antes do filme. Seu show em setembro, no Belleville Cinéma, deve ter trazido à tona certas lembranças; em outubro, após cair doente durante uma apresentação em Le Havre, ela deve ter se lembrado de quando deixou a cama ainda criança, também adoecida, para cantar lá. Asso arranjava os contratos para Edith, planejava seu repertório e a acompanhava nas turnês, para melhor cumprir seu papel de *dompteur*, mas também porque a amava.

Nos dois anos seguintes, Edith gravou apenas canções do seu amante, mostrando-lhe a

gratidão que sentia pelo homem que a “salvara”, apesar de então já sentir certa irritação sob a disciplina imposta por ele. Em 1937, gravou três canções de Asso que cantara em sua estreia no A.B.C., junto com sua mais nova balada, “Paris-Méditerranée”, inspirada na história contada por ela sobre o homem no trem, quando dormiu com a cabeça em seu ombro até que a polícia o levou. Asso imaginou esse rápido encontro a partir da perspectiva dela: “Dans une gare ensoleillée / L’inconnu sautait sur le quai. / Alors des hommes l’entourèrent / Et, tête basse, ils l’emmenèrent / Tandis que le train repartait” (“Na estação ensolarada / O estranho pulou na plataforma. / Então alguns homens o cercaram / E o levaram de mim, a cabeça baixa, enquanto partia o trem”). Quando o homem levanta as mãos para dar-lhe adeus, ela vê o sol refletido em suas algemas e ouve o ruído cortante do apito do trem ao fundo.

Naquele outono, Edith se encarregou, tanto quanto podia, de detalhes, mudando palavras de um refrão quando gravava canções de Asso, ou, em apresentações, encontrando novos gestos para cada um dos seus números. Em novembro, deve ter ficado claro para ele que sua Didou tinha crescido. Ela estava pronta para retomar sua temporada no A.B.C., um evento que marcaria uma nova virada. Por insistência de Asso, Edith não seria mais chamada de La Môme. Na noite de abertura, a orquestra executou “Les Mômes de la cloche”, e, então, a mestre de cerimônias fez um anúncio: “La Môme está morta! Vocês agora vão ouvir Edith Piaf!”<sup>135</sup>. Em seu encantador vestido preto com a gola branca rendada, ela demonstrou a extensão do seu talento interpretando canções bem diferentes umas das outras, como um apimentado *java* cheio de gírias da classe trabalhadora, “Correqu’ et réguyer” (“Correto e regular”), e a intensa, patriótica, “Fanion de la légion”.

Os críticos foram rápidos ao aplaudir sua mudança de nome e de repertório. “‘Môme’ era encantadora”<sup>136</sup>, escreveu *Le Journal*, “mas Edith Piaf, e a acolhida do público em geral a cada uma das suas canções, isso é bem diferente. Ela é uma artista, uma artista magnífica”. Apesar de se ter rebatizado como *Mademoiselle*, Edith não perdera nem uma fagulha do seu fervor no palco, conforme observou outro crítico: “parecia que ela estava de pé em uma barricada, para melhor lançar suas invectivas contra a injustiça social”<sup>137</sup>. Empolgado com a própria retórica, ele continuou: “às vezes ela é uma maltrapilha vitimada pela pobreza, uma prostituta baixa rebelando-se contra sua condição, uma menina convulsiva arranhando os policiais que a agarraram”.

Depois da sua última aparição no O’Dett’s, em dezembro, Edith celebrou o Natal de 1937 cantando num circo em Rouen. É de se imaginar se Edith teve tempo de visitar a casa dos Gassion em Bernay, que era próxima, ou se contou ao pai sobre sua apresentação no circo depois de voltar de uma participação no rádio. A partir de então, ela se manteria sempre ocupada com uma quase ininterrupta rota de programas de rádio, gravações, aparições em cinemas e turnês por cassinos, até seu terceiro contrato com o A.B.C., de 15 de abril a 4 de maio de 1938.

Agora que era uma estrela em ascensão, Goldin lhe concedeu um segundo faturamento no programa, antes da sua nova atração, o *jazzy* e jovial Charles Trenet.<sup>138</sup> Surpreso por ver La Môme transformada em uma artista, o crítico do *Comoedia* elogiou “sua dicção perfeita e o ar de quem sabe mais do que poderia para a sua idade”<sup>139</sup>. Ele esperava que permanecesse

fiel a si mesma, “como quem pertence à estirpe de Fréhel”.

Dois dias após o término dessa temporada no A.B.C., Edith começou uma de oito semanas no cabaré Lune Rousse, que lhe valeu mais elogios entusiasmados. “Edith Piaf trabalhou muito duro desde sua estreia”<sup>140</sup>, escreveu Roger Feral, que esperava que ela não se tornasse tão profissional nem perdesse sua espontaneidade. Para Paul Granet, “seu belo rosto lembra o de uma máscara de tragédia grega, porém, uma máscara animada e exaltada, que reflete cada emoção e paixão que se move pela alma dessa artista altamente sensível”. Em junho, quando fez uma sessão dupla no salão de música Européen, Louis Lévy confessou que, apesar de antes ter visto La Môme “apenas como uma mulher de rua em miniatura”, tinha mudado de opinião por conta da sobriedade da cantora e da sua inteligência: “desta vez fui completamente conquistado”.

Se pararmos para medir a distância percorrida por Edith desde sua descoberta por Leplée, é possível ver quão mais difícil, para não dizer mais improvável, é fazer a transição de espeluncas como o O’Dett’s para salões de música do que de cantar nas ruas para cantar nos cabarés. Trabalhando sem parar por três anos, ela tinha conseguido conquistar os críticos e o público em geral. De certa maneira, Edith apareceu no cenário musical como a última cantora realista, quando a audiência predominantemente feminina das rádios ainda preferia canções fatalistas a tendências musicais mais alegres, como o swing e o jazz, influenciados pelo estilo norte-americano.

No entanto, é possível ver a popularidade de Piaf também em relação ao persistente mito celebrante da marginália da sociedade – os vigaristas, cafetões, prostitutas e outros tipos de mulheres caídas que formavam a *persona* dramática de sua música. Referindo-se a uma conhecida visão do passado, suas canções trouxeram renovação à tradição da poesia urbana, um tipo popular de épico em que o infortúnio precisa ser suportado – pelo menos por suas personagens femininas, já que os masculinos, os soldados, marinheiros e outros aventureiros, todos desaparecem, deixando suas mulheres para trás a lamentar ou, às vezes, a brandir punhos fechados contra o destino. A maneira como Piaf parecia transcender sua vida cheia de sofrimentos pode ter sido a razão pela qual foi convidada a cantar em uma manifestação anti Franco naquele ano, no esquerdista Palais de la Mutualité, na Rive Gauche. Aconselhada a evitar canções que glorificassem o militarismo, ela cantou a todo volume e com ares patrióticos, até que a plateia, composta em sua maioria de pacifistas, pediu as favoritas de todos “Le fanion de la légion” e “Mon légionnaire”.

Se o legionário trágico de Asso ia direto ao encontro do imaginário popular, a mulher de virtude fácil, que a ele se entregava, era uma noção comum igualmente evocativa, e nostálgica. Novamente inspirado pelo passado de Edith, Asso deu a essa personagem sua total atenção na canção que para ela escreveu a seguir, “Elle fréquentait la rue Pigalle”, que trazia à mente a obsessão *réaliste* com as prostitutas: “Ell’ fréquentait la rue Pigalle, / Ell’ sentait l’vice à bon marché, / Elle était tout’ noire de péchés / Avec un pauvr’ visage tout pâle. / Pourtant y’avait dans l’fond d’ses yeux, / Comm’ quelqu’ chos’ de miraculeux / Qui semblait mettre un peu d’ciel bleu / Dans celui tout sale, de Pigalle” (“Ela ficava pela rua Pigalle, / Cheirava a vícios baratos, / Estava maculada pelo pecado / E que pobre rosto tinha

ela. / No entanto, havia algo em seus olhos / Como um milagre / Que parecia dar um pouco de azul / No céu escuro de Pigalle”).

A história de Asso sobre a prostituta com um coração de ouro termina mal quando o homem que tentava libertá-la daquele comércio de carne a abandona. A mulher reafirma seu *statu quo* retornando a Pigalle – apesar de a pequena cantora que parecia ser a encarnação dessa personagem já estar então fugindo daquelas ruas escritas para ela. Segundo observa um historiador, “críticos que aclamavam a renovação da canção francesa trazida pelo repertório de Edith estavam ouvindo não novas temáticas, mas uma nova voz, uma reidentificação da cantora e das palavras”<sup>141</sup>. Em tempo, ela escaparia da visão limitada que Asso tinha a respeito de seu potencial. Mas pelos dezoito meses seguintes Edith continuaria aceitando a tirania benevolente do seu Cyrano.



Depois do seu show triunfal no Dia da Bastilha, na província de Tulle (em Corrèze, centro da França), o casal aproveitou rápidas férias no Château de Lafont, em Chenevelles. O local pertencia à família do novo pianista de Edith, Max d’Yresnes, cuja mãe costumava receber hóspedes pagantes. Temporadas em Geneva, Deauville, Ostende e Bruxelas tomaram o restante do verão, até que se tornou óbvio que, tendo trabalhado desde o Ano-Novo (às vezes com duas apresentações por dia), Edith precisava descansar.

Asso fez preparativos para que ela retornasse sozinha ao *château* em setembro. A situação política tornara-se tensa desde a anexação da Áustria por Hitler em março. Quando ficou claro que ele planejava fazer o mesmo na região dos Sudetos, na fronteira com a Alemanha, 2,5 milhões de homens franceses, todos que tivessem menos de 60 anos, foram convocados para as tropas. Enquanto isso, a Frente Popular governamental entrava em colapso. O novo governo, sob as ordens de Edmond Daladier, procurava a neutralidade, e Neville Chamberlain buscava a paz com a Alemanha a qualquer preço.

Como Asso controlava todos os aspectos da carreira de Edith, incluindo o dinheiro em sua bolsinha, ela lhe escreveu pedindo a quantia necessária para comprar o tecido de um vestido, e completou dizendo que a costureira cobraria bem pouco para que ele fosse feito. Em outra carta, demonstrou sua falta de paciência com a dona do *château*, que a tratava como uma criança, e preocupação com o futuro, seu e o da França. “Quais são as notícias da guerra?”<sup>142</sup>, perguntou. “Se as coisas piorarem, não terei um centavo sequer, ninguém vai querer me contratar. Ficarei em péssima situação. Falei muito sobre isso no jantar ontem. Ninguém disse uma palavra. Estou realmente enojada com as pessoas aqui.”

Piaf tinha apenas a própria fé com que contar, a espiritualidade simples à qual recorria quando estava em crise. Um dia, na igreja, rezou para a imagem de Cristo na cruz: “chorei muito e desabafei. Pedi a Ele: ‘não deixe que a guerra aconteça’. Então, olhei para os pés Dele, para as mãos, para o rosto Dele cheio de sofrimento. Finalmente, pensei sobre tudo o que Ele teve de suportar sem culpar ninguém”<sup>143</sup>. Ela ainda tinha medo – do gás venenoso que os alemães diziam estar armazenando, “medo de Paris, de tudo... uma ansiedade enorme

em meu coração”. Culpava-se pelo próprio sofrimento e pelo do mundo: “Deus me deu tudo, e estou destruindo minha própria felicidade. (...) A terra é cheia de imundícies como eu. É por isso que existem guerras”.

As cartas de Asso nem sempre levavam o conforto que procurava. A vulnerabilidade de Edith era evidente em sua resposta a uma delas, que apontava os seus defeitos. “Meu amor querido”<sup>144</sup>, ela escreveu, “como deve ter lhe custado escrever coisas tão horríveis. Mas você está certo, sou burra. E sempre lhe disse que era, e você tentou me convencer de que eu era inteligente. Aliás, o fato de que fiz todas aquelas coisas estúpidas antes de conhecer você só serve para provar minha falta de inteligência. É hora de eu reparar meus erros junto a todas as pessoas que machuquei ao longo dos anos. (...) Mas você foi longe demais dizendo todas as coisas que disse em sua carta. Eu me odeio, não tenho um grão de confiança em mim mesma.” (Apesar disso, encontrou forças para dizer que não gostava da música de Max d’Yresnes para a mais nova canção de Asso. “Eu lhe disse o que achava”, escreveu, “e ele não gostou nem um pouco”).

Edith retornou a Paris em 30 de setembro, no dia em que Daladier assinou o Pacto de Munique, que aparentava ter alcançado a paz cedendo os Sudetos a Hitler. Os franceses receberam Daladier como um herói, e voltaram a trabalhar sob a ilusão de que a guerra tinha sido evitada. Nos meses seguintes, os alemães se mobilizaram para ocupar a Tchecoslováquia, enquanto censores franceses escondiam dos jornais as notícias preocupantes.

Edith começou a se preparar para duas temporadas importantes – atração principal no Européen, entre 21 e 27 de outubro, e, na semana seguinte, no Bobino Theater, em Montparnasse. Asso contratara uma jovem mulher chamada Suzanne Flon (que em breve se tornaria uma atriz bastante conhecida) como sua secretária, apesar de Piaf mais tarde fazer piada insinuando que o verdadeiro trabalho de Suzanne era ficar de olho nela. A atriz gostava da diversão que envolvia sua atividade. Todos os dias, quando chegava e encontrava Edith às voltas com seus exercícios, ditava versos de canções que vinha compondo e Suzanne os batia à máquina usando dois dedos. Edith também estava escrevendo um romance sobre a vida de uma mulher da classe trabalhadora, que não chegou a passar das primeiras páginas. Quando sua nova amiga partiu em busca da carreira de atriz, Edith lhe deu uma foto autografada em que se lia: “para Suzanne, que não datilografa muito bem nem é ótima secretária, mas a quem amo de todo jeito”<sup>145</sup>.

Apesar de a rotina de gravações, programas de rádio e apresentações de Edith deixar pouco tempo livre para amizades, ela encontrava alívio da observação cerrada de Asso em sua colaboradora, Marguerite Monnot. Mais tarde, Piaf se lembraria da mulher, a quem apelidou de Guite, como “minha melhor amiga e, de todas as mulheres do mundo, a que eu admirava mais”<sup>146</sup>. Em sua opinião, a musicista era “a encarnação viva da arte”. Era ainda mais notável que, tendo sido uma criança prodígio que se apresentava em concertos por toda a Europa, Monnot abandonara sua carreira clássica para escrever canções como “L’Etranger”, que havia aproximado as duas. As histórias da criação de Guite – sobre seus pais que eram professores de música e sobre amigos que iam à sua casa todas as noites para tocar e cantar –



encantavam Edith, que admirava os que tinham crescido com conhecimento das artes. Mas a amizade das duas era complicada por causa da parceria de Guite com Asso naqueles anos, quando estavam criando o repertório que terminaria por construir a reputação de Piaf.

Depois de apresentações bem-sucedidas no Européen e no Bobino naquele outono, Edith recuperou-se da sua insegurança a ponto de perguntar a Asso sobre os termos dos seus contratos, uma questão que ela, até então, deixava com ele. Ele entendeu as perguntas como sinal de um desejo de maior liberdade. Manipulando seus sentimentos de gratidão, pediu mais um ano de obediência, após o qual ela poderia seguir seu próprio caminho. “Penso que seria um erro da sua parte querer se libertar por completo”<sup>147</sup>, ele disse, “mas aceitarei o que você decidir.”

Nesse período, Edith buscou os conselhos de Jacques Bourgeat, com quem encontrava, fora de Paris, no Vallée de Chevreuse, onde os dois amigos costumavam passar finais de semana caminhando, lendo ou apenas sentados, companheiros no silêncio. “Longe do barulho, longe do mundo”<sup>148</sup>, escreveu Bourgeat, “com apenas uma pilha de livros por companhia (...) um velho e uma garota avivam memórias e medem os caminhos que trilharam. É um momento dedicado ao estudo. Nos escritos de Saint-Beuve eles aprendem sobre aqueles grandes vultos da literatura francesa que frequentavam essa mesma região, cujos espíritos aí se encontram ainda” – Ronsard, Molière, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine. “Também Platão seguiu os eremitas até lá, com a sua *Apologia* e *O Banquete* debaixo do braço”, continuou Bourgeat. “Que nobre companhia! E como me são caras aquelas noites diante da fogueira, enquanto Piaf extraía desses livros o tesouro do conhecimento.”

No final daquele ano, quando Edith completou 23 anos, é possível que lhe tenha ocorrido que, diferente de Bourgeat, Asso pedia mais do que lhe dava em troca. Da forma como se lembra desse período, o compositor se tornara seu “carcereiro moral”<sup>149</sup>, convencendo-a a se submeter ao seu regime ao garantir que era para o seu bem. Anos depois, ele afirmou que “cometera suicídio profissional” para se dedicar inteiramente a Edith. Ela lhe permaneceu fiel, apesar das tensões que existiam na parceria. Mas, por volta da primavera de 1939, quando Edith voltou a se apresentar quase sem parar, a imagem que ele tinha dela como uma criação sua tornara-se muito limitadora.

Ao resenhar a apresentação de Piaf em abril no Européen, o crítico Léon-Martin afirmou que seu lugar no mundo da música estava então estabelecido.<sup>150</sup> Ele notou na plateia a presença de grupos de soldados na ativa em licença. Talvez eles se enxergassem nos personagens criados por Asso, legionários entregues ao deus-dará. Apesar de ainda não existir o que se poderia chamar um som distinto de Piaf, o público gostava dos programas em que as canções *réalistes* e as descrições de terras exóticas de Asso surgiam, espaçadas entre números mais leves, capazes de mostrar o talento de Piaf como comediante e, conforme seu tom se tornava menos anasalado, mostravam também a riqueza e o poder de alcance da sua voz.

O Cyrano de Edith foi convocado pelas tropas em agosto, quando ela estava cantando em Deauville. Enquanto Asso se juntava a sua unidade nos Alpes franceses, ela continuou sua turnê por Ostende, Bruxelas e de volta a Deauville, quando os alemães e os soviéticos

concluíram o Tratado de Não Agressão Mútua. No dia 1º de setembro Hitler invadiu a Polônia. No dia 3, Grã-Bretanha e França declararam guerra à Alemanha. Enquanto a França entrava no período que ficou conhecido como *la drôle de guerre* – a fanfarrona, ou falsa guerra –, Edith seguiu cantando as canções que Asso lhe escrevera. Mas ela já tinha virado a página na relação dos dois, talvez sem nem ao menos se aperceber disso.

[123](#). Personagem de ficção no romance *Trilby*, de George du Maurier, de 1894, uma evocação da Boêmia Paris nos idos de 1850. Estereótipo de um hipnólogo de mau caráter que persiste no tempo, ele transforma Trilby em uma grande cantora usando hipnose, mas ela não pode cantar sem a sua ajuda para entrar num estado de transe. (N. da T.)

[124](#) EP, *Ma vie*, p. 32.

[125](#) Asso, citado em Duclos e Martin, p. 125.

[126](#) Asso, em Marchois, *Edith Piaf: Opinions*, p. 14.

[127](#) Asso, citado em Duclos e Martin, p. 125.

[128](#). Personagem do livro *Pigmalião*, de George Bernard Shaw. (N. da T.)

[129](#) Asso, citado em Brierre, p. 43.

[130](#) EP, Radio Europe 1, transmissão, 1961, citado em Crosland, p. 60.

[131](#) *Le Figaro*, 1º abr. 1937.

[132](#) *Paris-Soir*, 3 abr. 1937, republicado em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 11.

[133](#) Henri Jeanson, citado em Duclos e Martin, p. 133.

[134](#) Maurice Verne, *L’Intransigeant*, citado em idem, p. 132. Piaf gostou tanto do artigo de Verne que o incluiu em *Au bal* (p. 69-70), junto com o elogio às letras de Asso citado no texto.

[135](#) Duclos e Martin, p. 136.

[136](#) Marc Blanquet, em *Le Journal*, 26 nov. 1937; republicado em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 11.

[137](#) Anôn., 25 nov. 1937; republicado em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 11.

[138](#) Trenet, chamado “*le fou chantant*” (o cantor louco), tornou-se imediatamente conhecido por suas canções, que combinavam influências de jazz e swing com lirismo popular e uma certa visão de felicidade. Ele e Piaf eram vistos como cantores representativos do seu tempo de uma forma contrastante, mas complementar na forma de renovar a música.

[139](#) Gustave Fréjaville, *Comoedia*, s.d., em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 12.

[140](#) Feral, Granet, Lévy, s.d., fonte não citada, citado em Duclos e Martin, p. 138-9.

[141](#) Adrian Rifkin, “Musical Moments”, p. 144.

[142](#) EP a RA, cartas, s.d., citado em Duclos e Martin, p. 142-4.

[143](#) Idem.

[144](#) Ibid.



[145](#) Flon, citado em Duclos e Martin, p. 146.

[146](#) EP, *Au bal*, p. 92.

[147](#) Asso, citado em Duclos e Martin, p. 153.

[148](#) JB, citado em EP, *Au bal*, p. 191-2.

[149](#) Asso, citado em Duclos e Martin, p. 151.

[150](#) Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 12.

## CAPÍTULO SEIS

### 1939–1942

Pelo resto do ano a França fingiu que nada muito grave tinha acontecido. A Alemanha não estava pronta para o combate, eles insistiam; se houvesse uma invasão, a França estaria a salvo por trás da Linha Maginot reforçada. Pontos da vida noturna parisiense que tinham permanecido fechados por três semanas após a declaração de guerra reabriram no final de setembro. “Compreendemos que coisas terríveis estavam acontecendo na Polônia e na Áustria”<sup>151</sup>, recordou Maurice Chevalier, “mas os parisienses não se importam muito com qualquer outra coisa que não seja Paris.” E prosseguiu: “acho que sentimos estar fazendo a nossa parte ao oferecer riso e alegria à nação”.

Os anos de guerra para Piaf começaram com temporadas no Le Night Club, um cabaré de estilo norte-americano próximo do Arco do Triunfo, e no Européen, na Place Clichy, onde soldados de licença pediam suas canções favoritas. Em 29 de outubro, antes de seu show no Night Club, ela fez uma apresentação beneficente com Charles Trenet para ajudar os primeiros prisioneiros franceses. Embora afirmasse não saber muito de política, canções como “Le fanion de la légion” (que glorificava a Legião Estrangeira francesa, simbolizada pela sua bandeira) pareciam ter adquirido novo significado durante a “falsa guerra”. Mas, como Chevalier, ela estava apenas fazendo a sua parte. “Meu trabalho é cantar”<sup>152</sup>, ela insistia, “cantar, aconteça o que acontecer!”



Conforme circulavam rumores de acordo de paz, imediatamente negados, Edith mantinha-se em contato com Asso. Descrevendo em carta a abertura do seu show de dezembro no Etoile-Palace, ela elogiou sua nova composição, “Je n’en connais pas la fin” (“Eu não sei qual será o fim”, um título irônico, dada a situação política de então). “É a melhor coisa que você já fez até hoje”<sup>153</sup>, escreveu. “Será o meu grande sucesso.” Acima de tudo, ela estava chocada com o próprio sucesso: “casa cheia todas as noites”. As cartas de Edith não mencionavam as mudanças em sua vida desde que Asso se alistara. Incapaz de tolerar a solidão, ela retomou contato com Momone, que se mudou para seu quarto no Alsina. As duas amigas recomeçaram a beber e a farrear a noite inteira em Pigalle após as performances de Edith, até que ela encontrou o homem que tomaria o lugar de Asso e, como este fizera antes, a tiraria da influência de Momone.

Certa vez, tarde da noite, o *entertainer* Paul Meurisse foi ao Le Night Club, próximo ao local onde se apresentava, para dar uma olhada naquela que um dia se chamara Môme Piaf.

Sabendo da sua reputação como cantora *réaliste* com certo “sotaque da rua”, ele ficou impressionado com o silêncio: “nem uma palavra”<sup>154</sup>, notou, “nem o tilintar de garrafas, ou o som do *maître* enchendo copos”. Todos os olhos estavam sobre a pequena criatura ao fundo do salão: “com a magia da sua voz, ela transformara aqueles clientes em espectadores. Eles estavam encantados”. E Meurisse também. “Ela era radiante, como se tivesse saltado para fora de uma pintura de El Greco”, prosseguiu. Quando Edith apareceu ao seu lado no bar, eles começaram um flerte, que terminou com os dois enxugando juntos uma garrafa de champanhe na *garçonnière* de Meurisse.

Ele estava tão louco por Edith, que logo quis viver com ela, apesar de terem origens bastante diferentes. “Edith Piaf não viverá na casa de Paul Meurisse”<sup>155</sup>, ela protestou. O filho de um banqueiro, que rompera com a família após vencer um concurso de canto, jovem elegante de 28 anos, juntou-se a ela e a Momone, e rapidamente encontrou uma solução para Edith e ele, um apartamento mobiliado próximo ao Arco do Triunfo.

O casal mudou-se para lá, contratando um cozinheiro (era impensável que Edith preparasse refeições) e uma secretária (cujo trabalho era abrir a correspondência). Dali em diante, ela deixaria para trás as partes maltratadas de Paris em troca dos *beaux quartiers*, as áreas em voga perto das Champs-Élysées, onde uma vez cantara por trocados dispensados por transeuntes mais ricos.

Meurisse não era o único espectador encantado por Edith naquele período. Em novembro, um jornalista espanhol escreveu uma crônica sobre a charmosa cantora do Le Night Club: “ela caminha por entre as mesas e sobe ao palco sem um sorriso nem um cumprimento à plateia... Sua voz, cheia de uma gravidade que se torna profunda, levanta a cortina sobre cenas que parecem muito vívidas, porém terrivelmente tristes”<sup>156</sup>. Apesar de parecer estar se esvaindo em lágrimas, Piaf permanecia em silêncio ao final de cada canção, enquanto a plateia aplaudia excitada. Na opinião do jornalista, as canções de Asso eram certas para ela, pois cantora e letras compartilhavam do “realismo de uma vida atormentada, de solidão, de um destino errante e desprotegido”.

Na privacidade, Edith mostrava muito mais *joie de vivre* do que no palco, notou Meurisse. Socialmente opostos, eles ficaram surpresos ao se ver juntos, tendo em comum o mesmo prazer de rir. Em certa ocasião, na sua primeira semana juntos, ainda no Alsina, Piaf ouviu uma batida familiar à porta. Asso estava de licença em Paris; Meurisse deu um jeito de se esconder a tempo no quarto de Momone. Suas memórias remontam a cena como uma farsa francesa, dando a Edith a frase clássica “Ciel! Mon mari!”<sup>157</sup> (“Céus! Meu marido!”) e pintando Asso como aquele que ri por último; no dia seguinte, o compositor rejeitado vai ao clube do seu rival para lhe dizer que não deveria deixar guimbas de cigarro incriminadoras nos cinzeiros. Asso “saiu de cena sem armar nenhuma confusão”, escreveu Meurisse, subestimando a mágoa do seu antecessor.

Meurisse também recordou o prazer de Edith ao percorrer seu novo apartamento. Ela já tinha visto residências burguesas antes, mas nunca possuíra uma, com sala de jantar, um banheiro grande, quartos de hóspedes e um grande piano no salão. “Não vou mais precisar ir até os compositores”<sup>158</sup>, ela exclamou, “eles podem vir a mim!”

O casal fez esforços para se adaptar um ao outro. Apesar de gostar de ridicularizar a propriedade de classe média, Edith aceitava costumes, como deixar que o cavalheiro lhe puxasse a cadeira ou a ajudasse a vestir o casaco. Meurisse procurava agir com tato quando a ensinava a não confundir o recipiente de limpar as mãos com a de limpar o palato. As gafes mais ultrajantes de Edith faziam ambos dar gargalhadas, especialmente quando as repetia deliberadamente, para implicar com convidados mais conservadores. “Não foi o *le savoir-vivre* que se impôs a ela”<sup>159</sup>, escreveu Meurisse; “na verdade, ela se impôs ao *savoir-vivre*.”

Meurisse ficava estupefato com o profissionalismo de Edith, que ensaiava a noite inteira sem reclamar. “Ela ria e começava tudo de novo”<sup>160</sup>, ele lembrou; os compositores precisavam acompanhar seu ritmo. Se um novato mostrasse a centelha de uma ideia, Edith se recusava a deixá-lo ir embora até que a ideia se concretizasse. “Repetidas vezes interrompia refeições para forçar o compositor de volta ao piano (...) Jamais vi Piaf de mau humor porque horas e horas de trabalho não tinham produzido nada.” Mas não tinha pena quando uma canção não ficava boa o bastante. “Em seu trabalho, bem como em sua vida, sua habilidade de deixar para trás o passado ia além de qualquer coisa que um ditador pudesse ter tentado impor.” A única exceção aos modos ditatoriais de Edith era sua amizade com Marguerite Monnot, a quem ela admirava “como alguém admira a perfeição”.

Meurisse gostou quando Piaf quebrou seu contrato com Le Night Club para se juntar a ele em seu cabaré. Ela também aceitou o papel de sua mentora artística, exercendo-o tão impiedosamente como Asso fizera com ela. Os números de seu amante eram “uma merda”<sup>161</sup>, ela lhe disse. Dada a personalidade de Meurisse, distraído e metido a superior, ele deveria experimentar um efeito cômico que destacasse o contraste das suas canções tolas e do seu jeito naturalmente orgulhoso com arranjos pretensiosamente orquestrais. “Versos idiotas apoiados em orquestrações criadas para ser tocadas em catedrais” era algo que quebrava as regras, mas funcionou. Meurisse creditou seu sucesso à inteligência musical de Piaf.

No começo do ano seguinte, Edith pensava em fazer algumas mudanças no seu próprio show. Ela já conhecia o compositor russo Michel Emer, cujas canções feitas para Lucienne Boyer e Maurice Chevalier tinham sido bem recebidas, apesar de Edith achá-las muito sentimentais. Emer apareceu tarde, certa noite, em fevereiro de 1940, com uma composição que criara para ela; tendo acabado de ser convocado para as tropas, ele deveria se juntar à sua unidade no dia seguinte. Piaf escutou a primeira estrofe: “La fille de joie est belle / Au coin d’la rue là-bas / Elle a une clientèle / Qui lui remplit son bas” (“A dama da noite é bela / Lá na esquina da rua / Ela tem sua clientela / Que mantém seus bolsos cheios”). Imediatamente ela soube que queria a canção (que se tornaria “L’accordéoniste”) para sua próxima apresentação no Bobino Theater.

A história de Emer, sobre a prostituta que sonhava recomeçar a vida e acabava com a morte do seu amante (um acordeonista que virara soldado), lembrava as canções de Asso escritas para Piaf, porém, marcava um novo, mais profundamente expressivo estágio nas suas performances, uma oportunidade de coordenar voz, mãos e presença de palco para fazer sobressair a paixão da canção. Naquela noite, como Emer não pensara na maneira como ela cantaria os versos finais (“ARRETEZ! / Arrêtez la musique!” (“PARE! Pare a música”),

Edith o obrigou a ficar até que encontrassem a solução. A orquestra pararia abruptamente, e ela os cantaria a capela.

Emer adiou sua partida para que pudesse ver Piaf apresentar a canção na noite de estreia, em 16 de fevereiro. Depois de vários números de Asso e Monnot, ela entrou com “L’accordéoniste”. Com o primeiro refrão – “Ça lui rentre dans la peau / Par le bas, par le haut / Elle a envie de chanter... / ...C’est une vraie tordue de la musique” (“(a música) penetra sua pele / Da cabeça ao pés / Ela sente vontade de cantar... / ... Ela é louca pela música”) –, percorreu, de cima para baixo, o corpo esguio com as mãos. Até então, Piaf sempre mantivera as mãos paradas nos lados. Agora, elas agiam possuídas pela música, com seu abandono a ela. Com uma gama mínima de gestos, desenhou a felicidade da *filles de joie* e, em seguida, sua insuportável tristeza.

A intensidade de Piaf ainda é palpável nas gravações de “L’accordéoniste”, especialmente o grito dolorido das últimas palavras. “A reação foi delirante”<sup>162</sup>, lembrou Emer. Piaf pediu ao compositor que subisse ao palco, e o apresentou como o soldado que estava prestes a ir para o *front*; a plateia aplaudiu novamente. Ele e Piaf tornaram-se amigos próximos, e Emer escreveria muitas das suas canções favoritas. “A bondade dela para comigo era fantástica”, ele diria depois. Apesar de ser despótica nos ensaios, Edith sempre faria absolutamente qualquer coisa para ajudar Emer.

Aos 24 anos, a pequena cantora já era dona de uma presença dominadora – quase sempre dominadora demais, especialmente quando quebrava todos os pratos numa discussão para provocar alguma reação em seu amante. (Meurisse comprava mais jogos de porcelana nas Galeries Lafayette, sabendo que Edith provavelmente as quebraria também.) “Viver com ele mudou meu modo de olhar a vida”<sup>163</sup>, ela contou a um repórter. “Seu jeito polido e indolente era tão completamente diferente dos pés-rapados que eu conhecera em Montmartre (...) que logo me apaixonei pelo seu rosto, aquele rosto de ‘criança favorita’. Não havia nenhuma relação com minhas velhas ideias a respeito do homem perfeito, mas abriu portas para um mundo de refinamento, cuja existência eu jamais imaginara.”

E outras portas ainda se abririam para ela. Certa noite, Madame Raoul Breton, esposa do editor responsável pelas músicas de Piaf, chamou-a para jantar e conhecer Jean Cocteau, a pedido dele. O “príncipe dos poetas”, que costumava procurar nova energia na arte popular, ficou tão maravilhado com Edith quanto ela com ele. Ao final do jantar, os dois já estavam se tratando pela forma íntima na língua francesa, “*tu*”. A amizade que começou naquela noite duraria o resto da vida de ambos.

Piaf era um ser de “simplicidade real”<sup>164</sup>, escreveu Cocteau. Ao ouvi-la pela primeira vez, ele ficou estupefato com “o poder que emanava daquele corpo minúsculo” e com os seus olhos, “os olhos de uma pessoa cega contemplada por um milagre, os olhos de uma clarividente”. Edith ficou envaidecida por ter o líder do movimento artístico *avant-garde* enamorado por ela, que admirava sua elegância, sua erudição, sua ampla gama de dons artísticos. Naquele inverno, Cocteau, com frequência, visitou Piaf e Meurisse no cabaré após seus espetáculos. O poeta “era o topo da arte e da inteligência”<sup>165</sup>, escreveu Meurisse. “Conhecê-lo era como entrar em um território de magia.” Já que, na opinião de Piaf, Cocteau

era o equivalente de Molière, pediu-lhe que lhe escrevesse uma canção, como pedira antes a Bourgeat; homens cultos que escreviam poesia certamente seriam bons também escrevendo canções.

Em vez disso, Cocteau escreveria uma peça em um ato para dois atores, com base na relação de Piaf e Meurisse, cuja tranquilidade fria era sugerida no título, *Le Bel Indifférent*. Originalmente concebida como uma *chanson parlée* (“canção falada”), a peça é um monólogo dirigido a um “homem belo, indiferente”<sup>166</sup> pela amante, que ele ignora, o papel de Piaf. “Um gigolô magnífico que está prestes a não mais sê-lo”, ele lê seu jornal enquanto ela se torna cada vez mais desesperada por causa da sua falta de resposta. Quando ela promete fazer tudo o que ele quiser, ele sai, batendo a porta.

Depois de ter se tornado amigo do casal, Cocteau reescreveu uma versão anterior da peça, um dos seus muitos trabalhos dramáticos sobre amor não correspondido, para aproveitar melhor a reputação de Piaf. Fez da personagem feminina uma cantora de cabaré metida num vestidinho preto e pediu um cenário realista, um quarto de hotel do tipo que habitara em Pigalle. Sua *persona* inspirou o dramaturgo a realizar seu “teatro dos sonhos”<sup>167</sup>, ele escreveu, “uma peça que desaparece por detrás da atriz (...) que parece improvisar seu papel a cada noite”. Primeiro, Edith estava insegura sobre como prender a atenção da plateia pelos trinta minutos que levava para declamar seu monólogo. Mas, apesar de o papel ser um desafio, Cocteau ficou deslumbrado: “ela o executa com a facilidade com que acrobatas trocam de trapézio no ar”. A peça estreou em 20 de abril. “Mademoiselle Piaf está incrível!”<sup>168</sup>, exclamou o jornal *Marianne*. “Sua atuação é tanto passional quanto precisa”<sup>169</sup>, apontou *Le Figaro*. Piaf estava “magnífica”<sup>170</sup>, de acordo com *Les Nouvelles littéraires*, cujo crítico não resistiu a afirmar que seu ar trágico lhe vinha naturalmente.

Meurisse não registrou seus sentimentos sobre a experiência de atuar no palco com a amante, mas disse que não falar por meia hora o deixava tenso. Sua habitual postura *cool* foi testada ainda mais quando se viu convocado pelas tropas após seis apresentações, e Piaf declarou que ele era melhor atuando do que cantando.

*Le Bel Indifférent* ficou em cartaz até 14 de maio, com outro ator no papel que era de Meurisse. Naquele momento, os alemães já tinham ocupado os Países Baixos, e a região nordeste da França estava sob ataque. Após uma apresentação para a Cruz Vermelha no Bobino e outra paga, Edith viajou por duas semanas para Provence, enquanto as tropas de Hitler marchavam em direção à capital. Logo, um milhão de parisienses estava fugindo antes do avanço dos alemães. Ela retornou a Paris em 12 de junho, dois dias antes de os alemães, vitoriosos, erguerem uma enorme suástica no Arco do Triunfo e marcharem pelas Champs-Élysées.



Depois da queda de Paris, todas as casas de entretenimento fecharam. Seguindo o anúncio do armistício feito em 17 de junho, a França foi dividida em zonas Ocupadas e Não Ocupadas, com três quintos do país sob o comando alemão e um regime pró-alemão em



Vichy. Aqueles que puderam deixar Paris o fizeram o mais depressa possível.

Edith seguiu para Toulouse, onde Meurisse estava aquartelado. Encontrando lá seu velho amigo Jacques Canetti junto a uma horda de refugiados, pediu-lhe que lhe conseguisse um show. Os quartos de hotel custavam uma fortuna, ela precisava de dinheiro. Logo ela estaria dividindo o palco de um cinema com seu amante. Nos dois meses seguintes, Meurisse a acompanhou em turnê pelo sudeste da França, a primeira de muitas turnês na *zone libre* (zona Não Ocupada) que Piaf faria durante a Ocupação, que os levou a Perpignan (onde cruzaram com Cocteau), Montpellier, Toulon, Nîmes, Béziers e Narbonne. Em setembro, ela estava farta daquelas viagens. Recusando-se a se sentir intimidada, ela declarou ao amante: “Com *krauts*<sup>171</sup> ou sem *krauts*, a capital da França é Paris”<sup>172</sup>.

Eles chegaram a Paris no dia 17 de setembro, encontrando a maior parte dos edifícios públicos cobertos com suásticas. Da sua mesa no restaurante Fouquet’s viram um oficial alemão montado a cavalo liderando um grupo de soldados em direção à Place de la Concorde. “Foi um choque terrível para nós”<sup>173</sup>, recordou-se Meurisse. “Fingimos indiferença, mas, apesar de já sabermos que tínhamos perdido, entendemos naquele momento que, com a derrota vem a humilhação.”

Ficara claro que Paris agora estava em fuso alemão, uma hora mais cedo que antes. No dia seguinte, quando o casal começou a ensaiar para uma apresentação no L’Aiglon, souberam que toda a programação deveria ser submetida à *Propaganda Staffel* (censura). Para manter um ar de normalidade, os cabarés, cinemas e teatros tinham sido reabertos pelos ocupantes, que ficaram surpresos com a elegância desafiadora das plateias de Paris, sua maneira de mostrar que seu espírito não podia ser intimidado.

“Àquela altura, os ocupantes tinham as mãos limpas”<sup>174</sup>, escreveu Meurisse. “Logo veríamos a chegada de outro tipo de ocupantes.” Nesse contexto, as canções de Piaf evocavam a Paris do pré-guerra, observou *Aujourd’hui*: “o vento cortante soprando pelas esquinas de ruas mal iluminadas (...) as imagens emocionantes de seus versos, histórias desesperadoras de folhetins baratos”<sup>175</sup>. Sua *persona* de garota das ruas ajudava as plateias a reimaginar a cidade que tinha sido delas até recentemente.

A volta oficial de Piaf aos palcos, um evento de gala na Salle Pleyel, ocorreu mais tarde, em setembro. Mais nervosa em relação a aparecer no prestigioso teatro do que com os alemães, ela estava “bastante apavorada”<sup>176</sup>: “ficar lá, parada, por uma hora em meu vestido de colegial de luto (...) tentando, sem artifícios, interlúdio ou truques, com apenas dezesseis canções populares, agradar a todos esses estranhos que vieram só para me ver, parecia-me uma tarefa sem chance de dar certo, algo em que eu provavelmente falharia, tanto que, antes de subir ao palco, disse a mim mesma que o organizador daquilo era louco”. Uma vez no palco, Edith entrou em transe, e a hora passou rapidamente. Ela encerrou com “Le fanion de la légion”, seu olhar sobre as tropas, como um forte que resiste ao ataque do inimigo, inspirando pensamentos de que a França também um dia gritaria “vitória”. A plateia a aplaudiu de pé.

“Edith Piaf tem mais maravilhas a oferecer”<sup>177</sup>, escreveu o *Paris-Soir* sobre o concerto. “Ela possui a melhor qualidade que um artista pode ter – sinceridade.” Tal tributo, publicado



em um jornal com fortes inclinações colaboracionistas, é capaz de tê-la feito sentir que não precisava se preocupar com os censores.

Pelo resto do ano Piaf apresentou-se sem incidentes no L'Aiglon, no A.B.C. e no Folies Belleville, até 6 de dezembro, noite de abertura da programação de inverno do A.B.C. Edith subiu ao palco depois que a ofensa servil de uma cantora aos ingleses, com a intenção de agradar aos oficiais alemães presentes, deixara a plateia desconcertada. Ela começou com “Le fanion”. O público prendeu a respiração, tenso, enquanto ela evocava a resistência dos legionários aos “*salopards*” (“bastardos”); quando se virou para encarar os alemães, a multidão explodiu em assobios – a bandeira icônica da canção mais uma vez levantando pensamentos de vitória sobre a suástica. No dia seguinte, o *kommandantur* deu ordens para que ela excluísse “Le fanion” de seu repertório.

Todas as formas de expressão cultural estavam agora sob o veto dos alemães. Cedendo à pressão pela autocensura, a Sociedade dos Autores, Compositores e Editores de Música (Sacem), que cuidava dos direitos autorais sobre as canções, bloqueou os pagamentos a todos os compositores judeus antes mesmo de os alemães mandarem isso acontecer. Trabalhos de compositores judeus também eram *verboten* (proibidos) no rádio. Três canções de Piaf foram proibidas: “Mon légionnaire” e “Le fanion”, por suas referências a uma unidade do exército francês, e “L'accordéoniste”, por conta de seu autor ser judeu. (Por essa época, Emer já estava foragido.) Quando o amigo de Edith, Pierre Hiégel, um famoso apresentador de programa de rádio, acidentalmente tocou sua sátira, de 1936, “Il n'est pas distingue”, os ouvintes ficaram chocados ao ouvi-la entoar “Eu não suporto Hitler”. Os censores tomaram nota, mas nada fizeram.

Apesar de detestar os invasores, Piaf tinha de continuar cantando, para ganhar a vida, e porque não poderia agir de outra forma. “De um lado”<sup>178</sup>, explicou seu amigo Henri Contet, “ela sentia um ódio instintivo dos *krauts*. (...) De outro, estava pouco se lixando para a Ocupação.” Seu ódio aos alemães a impediu de acatar certos padrões que manchariam a carreira de outras cantoras; ela estava relativamente tranquila, porque os invasores desejavam manter a aparência de normalidade distraindo os franceses com entretenimento que não fosse controvertido.

Ao mesmo tempo, a situação mudaria dramaticamente para os judeus parisienses. Começando no outono de 1940, os alemães lançaram uma série de decretos que definiam o que constituía a identidade judaica e ordenavam que todos os judeus se registrassem na Préfecture de Police. Da noite para o dia, lojas de judeus foram marcadas com sinais indicando a origem do dono; logo, muitos negócios e atividades culturais, desde os bancos até a frequência às aulas do conservatório de música, estavam proibidos para judeus.

Na primavera de 1941, Edith continuou a se manter ocupada com as apresentações em Paris e nas províncias. Diante da necessidade de renovar seu repertório, ela sentia falta dos seus compositores que ou tinham sido convocados ou buscavam refúgio na zona Não Ocupada. Entre as canções que gravou em maio, a apaixonada “Où sont-ils mes petits copains?” era pouco usual, porque falava do impacto da guerra sobre as amizades, mas diferenciava-se ainda mais porque Piaf escrevera a letra e a encaixara em arranjo de música

militar criado por Monnot: “Où sont-ils tous mes copains / Qui sont partis un matin / Faire la guerre? / Où sont-ils tous mes p’tits gars / Qui chantaient, ‘On en r’viendra / Faut pas s’en faire’” (“Onde estão todos os meus amigos? / Eles partiram numa manhã / Para a guerra / Onde estarão aqueles rapazes queridos / Que cantavam ‘Nós vamos voltar / Não se preocupe’”). Os companheiros desaparecidos – que chamam de todas as partes de Paris – formam a multidão imaginada no verso final, “Le voilà! Les voilà!”, uma visão animada da vida no período pré-guerra. Em contraste, “J’ai dansé avec l’amour”, canção com um quê de *blues*, também de Piaf e arranjada por Monnot, sugere em seu ritmo o abraço de um casal que dança – uma canção que poderia ser tocada no rádio sem reclamação da censura.

Quando o diretor de cinema Georges Lacombe convidou Edith a estrelar *Montmartre-sur-Seine*, sobre uma florista que se torna cantora, a oportunidade de interpretar suas próprias canções na tela se provou irresistível. Ela e Monnot colaboraram na trilha, que inclui “J’ai dansé avec l’amour” e duas valsas românticas, “Un coin tout bleu” e “Tu es partout”. Conseguir um papel para Meurisse não melhorou em nada seu relacionamento já deteriorado. Ele criticou a maneira como Edith interpretou a heroína, Lily, que se apaixona pelo músico que a acompanha, embora ele esteja apaixonado por outra pessoa. Quando Meurisse disse que ela fez olhos de peixe morto numa cena, Edith estourou. A briga dos dois só terminou quando ele se sentou em cima dela e ambos explodiram em gargalhadas.

Outro membro do elenco, o jovem Jean-Louis Barrault (cujo personagem gosta de Lily sem esperanças), tinha uma opinião mais favorável: “tudo o que ela fazia ou cantava tocava o coração”<sup>179</sup>. Edith poderia ter sido uma ótima atriz, ele pensou: “ela era extremamente sensível, o que eu compreendia porque nós dois tivemos origens modestas”. Ele admirava sua integridade, a maneira como “ela permaneceu ‘Piaf’ pelo resto dos seus dias, seguindo seu instinto infalível”.

*Montmartre-sur-Seine* resumia a vida de Piaf antes da guerra, capitalizando sua reputação de cantora das ruas que encantava plateias de todas as classes, e até mesmo os que sofriam com ressentimentos entre classes. Numa sequência nostálgica, filmada sobre a ponte do Sena, ela canta a balada “Tu es partout” para o herói, que a ignora (interpretado por Henri Vidal); na cena seguinte, o cenário ressalta a modéstia das origens de Lily (e de Edith), quando tenta vender partituras para uma plateia usando seu velho sotaque *titi-parisien*. “Je ne veux plus laver la vaisselle”, outra das suas canções compostas em parceria com Monnot, foi tirada do filme por conta de seu ar desafiador, que se tornava mais intenso graças aos trechos em que Monnot fez subir o tom e acelerou o ritmo: “Je ne veux plus vider les poubelles / Je veux qu’on m’appelle Mademoiselle” (“Eu não quero pôr o lixo para fora / Eu quero ser chamada de madame”). A letra de Piaf, soando como declaração de independência feita por uma heroína *réaliste*, marcou o começo de seus esforços para se distanciar daquela tradição característica por enfatizar o lado esquálido da vida, seu *misérabilisme*.

Henri Contet, então jornalista enviado pela *Paris-Midi* para visitar o set do filme, não conseguia entender como alguém poderia resistir a ela. As calçadas podem ser de papelão, ele escreveu, mas “esta rua falsa se tornou real assim que ela cantou”<sup>180</sup>. (Paul Meurisse, por outro lado, parecia nada emocionado.) Contet refletiu sobre o roteiro “complicado, tortuoso”,

sobre a falta de interesse do herói pela cantora. “Mas, afinal”, ele concluiu, “não é a vida real, do jeito que a vivemos, mais complicada, difícil e decepcionante do que as paixões que inventam para nós?”

Contet, um belo loiro, de ar elegante, sentiu-se atraído por Piaf, que ainda vivia com Meurisse. Naquele outono, ele escreveu vários outros artigos sobre *Montmartre-sur-Seine*. Em “Edith Piaf chora por seu amor perdido”, a narrativa de Contet remonta à cena em que seu amor, impassível, a abandona. “O que fazer”<sup>181</sup>, ele escreveu, em tom brincalhão, “consolá-la? Mas como? Pensei em todas essas canções às quais a estrela deu suas próprias lágrimas, seu imenso coração, a admirável força que ela consegue encontrar em si mesma.” Metade chiste, metade confissão, o artigo de Contet impressionou seu mote, Edith. Depois de ler alguns dos seus poemas, apelidou-o “Riri” e pediu que lhe escrevesse uma canção – o começo de mais um relacionamento complicado, difícil.



*Montmartre-sur-Seine* estreou em Paris em novembro de 1941. Por essa época, Piaf já havia recomeçado outra turnê na zona Não Ocupada, onde a vida era mais livre, apesar das tentativas do governo de Vichy de reforçar seu credo “*Travail, Famille, Patrie*”. O jornal pró-nazista *Je suis partout* declarou que, apesar de o filme não ter sido maculado pela participação de artistas judeus, ainda assim infligia às plateias “aquela pessoa pequena, de olhos cavernosos, com uma cabeça gigante e macabra enfiada nos ombros corcundas”<sup>182</sup>. Outros artigos de jornais pró-Alemanha a descreveram de forma similar, com linguagem antissemita. “Piaf nunca deveria ter passado de uma cantora da classe trabalhadora tentando empurrar panfletos de música nas esquinas”, o *Révolution Nationale* metralhou. “Milagrosamente, ela evitou tal destino, graças aos esnobes que a acolheram.” Mas, tendo cometido a insolência de se mostrar na tela, agora ela era “a mais perfeita encarnação da nossa época decadente”.

Se Edith tivesse previsto que se tornaria a personificação do ser não ariano, teria, sem dúvida, explodido de tanto rir. “Aquela risada que nunca a deixava”<sup>183</sup>, observou Paul Meurisse, “mesmo na mais trágica das épocas.” Seu amante foi com ela para Lyon, a primeira parada na sua turnê conjunta; ela estava novamente acompanhada por Norbert Glanzberg, o pianista alemão com quem trabalhara quando cantou com Django Reinhardt em Pigalle. Ela e Meurisse se apresentaram em Toulon, Nîmes e Marselha antes de voltar a Paris para uma temporada. Fora isso, Piaf estava quase à toa, assim como Glanzberg, mas por motivos diferentes.

Tendo feito caminho pela *zone nono* (gíria francesa para a zona Não Ocupada, Glanzberg, que era judeu, sabia que tinha de se cuidar, especialmente num lugar como Marselha, em que milhares de refugiados aguardavam sair do país. Em outubro, no sórdido Café des Artistes, ele reencontrara os córsegos que cuidavam do *showbusiness* na Riviera. Um deles, o empresário Daniel Marouani, o contratara para acompanhar Piaf em turnê, começando por Lyon.

Em pouco tempo, Glanzberg juntou-se à sua comitiva, os músicos e carregadores, motorista, cozinheiro e uma secretária, que funcionavam como sua corte, cujas despesas ela cobria. Aos 25 anos, Edith podia cobrar cachês tão altos que lhe permitiriam encher quartos de hotel com flores e presentear os amigos com itens que circulavam apenas no mercado negro, como champanhe, por exemplo. Glanzberg comentou anos depois: “ela sabia que, pela maneira como abusava da saúde em função da carreira, talvez não vivesse tanto tempo para aproveitar o que tinha faturado”<sup>184</sup>. (Ele parecia desconhecer o fato de que ela nunca adquiriu hábitos burgueses, como poupar dinheiro para a velhice.)

Piaf e seu novo pianista tinham em comum poucas coisas além do amor pela música e de um dom para sobreviver. Glanzberg, compositor de formação clássica que passou a acompanhar cantores e a escrever canções depois que fugiu de Paris, desprezava a música popular francesa e os cabarés de Pigalle, que tinham sido seu ganha-pão em anos mais recentes. Desde que a Sacem bloqueara o acesso aos direitos de suas canções francesas, Edith tornou-se sua salvação. Mas, na opinião dele, ela não estava à altura da tarefa; uma coisinha magricela à qual faltavam boas maneiras e que cantava como uma vendedora de peixe. (A inteligência e o senso de humor de Edith, no entanto, o impressionavam.) Apesar disso, a cada apresentação, quando Glanzberg temia que suas feições traíssem sua origem, ele ganhava força por meio da presença de Edith: “quando ela se inclinava sobre o piano para melhor criar aquela intimidade que a ligava à música, eu era conquistado por um poder misterioso e encantador”<sup>185</sup>. Naqueles momentos, ele tinha certeza de que nada de mal poderia acontecer.

Como Edith tinha pavor de ficar sozinha, esperava que sua comitiva continuasse acordada com ela até tarde. Uma noite, quando Glanzberg se preparava para sair, ela dispensou todos os outros e lhe disse que ficasse, já que passara da hora do toque de recolher. “O que eu podia fazer? Era Edith Piaf ou Adolf Hitler”<sup>186</sup>, contou Glanzberg, indelicadamente, a um jornalista. Ele não a amava, mas tirou o melhor proveito que pôde da situação – um pouco menos que um caso de amor, um pouco mais que um namoro.

Paul Meurisse, tendo recebido a dica por um amigo em comum, ficou suficientemente perturbado com a notícia sobre o caso, a ponto de ir a Monte Carlo, onde Edith tinha uma apresentação em março de 1942. Quando bateu à porta do quarto de hotel, foi “*Ciel! Mon mari!*”, com papéis invertidos. No dia seguinte, Meurisse assumiu um ar ultrajado pouco convincente, porque sua noiva o aguardava em Paris. Ele e Edith se amaram? “Nós éramos opostos”<sup>187</sup>, ele escreveu. “Eu poderia facilmente acreditar que queríamos apenas deixar um ao outro boquiaberto.” (Mais ou menos nessa época, Piaf deixou boquiaberto um jornalista local chamado Léo Ferré; a cantora era “sem sombra de dúvida *tragedienne*”<sup>188</sup>, ele escreveu, “cuja arte profundamente humana vem das profundezas do seu coração”. Em 1945, quando Piaf o encorajou a se tornar letrista, ele se mudou para Paris. Em alguns anos ficou conhecido por sua poesia e, nos anos 1950, um notório compositor e cantor.)

Nos dois anos que se seguiram, a carreira de Norbert Glanzberg melhorou dramaticamente. Sua associação com Piaf levou a outras temporadas, incluindo cantores como Charles Trenet e o *crooner* italiano Tino Rossi, mas, ao mesmo tempo, a *zone nono* tornava-se mais

perigosa. Porque o governo de Vichy excluiu os judeus da maioria dos campos profissionais, o nome de Glanzberg não podia aparecer mais nos programas. Ele se tornou Pierre Minet, garantindo-se com um passaporte francês falso adquirido por intermédio de uma rede de contatos de Rossi, porém, seu sotaque alemão podia traí-lo a qualquer momento. A preocupação de Edith com seu amante clandestino estava evidente no apelido que lhe deu, “*Nono chéri*”, ou “querido Nono”, e em sua correspondência. “Estou preocupada com você”<sup>189</sup>, ela lhe escreveu durante uma separação. “Bebo somente água e chá, vou para a cama à meia-noite e durmo bem a noite inteira. Todos dizem que pareço ótima. Deve ser amor!” Além do mais, ela estava melhorando como cantora graças ao elevado padrão de exigência dele. Ciente do risco crescente para os judeus em Marselha, onde os alemães conduziam buscas diárias, ela conseguiu abrigo para Glanzberg nas proximidades, numa fazenda que pertencia a sua secretária Andrée Bigard, conhecida como Dédée, cuja família fez o máximo para ajudar os amigos judeus de Edith (a pedido dela, também deram abrigo ao jovem cineasta Marcel Blistène).

Quando o esconderijo de Glanzberg se tornou muito perigoso, Piaf convenceu uma nova amiga, a condessa Pastré, a escondê-lo em Montredon, seu *château* próximo às isoladas *calanques* na costa vizinha de Marselha. Lily Pastré era uma amante da música que mantinha boas relações com as autoridades, algumas delas frequentadoras de pequenos concertos que promovia em seu *château*. O que eles não sabiam é que, em diferentes ocasiões, a condessa chegou a abrigar ao todo cerca de quarenta compositores e músicos judeus como parte da sua rede secreta de artistas. Encantada ao saber que Glanzberg tinha formação clássica, ela o colocou sob as suas asas, junto com a soberba pianista clássica Clara Haskil, cuja visão falha ela conseguiu salvar organizando uma cirurgia clandestina no porão do *château*. Piaf aparecia sempre que podia; visitantes a ouviam ensaiando no andar de cima, no quarto de um dos filhos de Pastré.

Mas, mesmo em Montredon era preciso ter cuidado. Toda manhã, Glanzberg saía para se esconder nas montanhas, onde a condessa deixava mantimentos, sem saber que Edith pagava por sua proteção (Lily precisava obter cartões de ração e suprimentos para cada novo hóspede). Em novembro, quando os alemães invadiram o sul, ele fugiu para Nice, sob a proteção dos córsegos de Rossi. Edith continuava a pagar seu sustento, por vezes enviando Dédée para checar sua situação e também ajudar outros amigos judeus.

Naquele ano, Edith escreveu uma canção cujo título, “Le vagabond”, insinua desejos de fuga da vida sombria durante a ocupação. “J’ai l’air comm’ça d’un’ fille de rien / Mais je suis un’ personn’ très bien”, ela começava. “Je suis princesse d’un château / Où tout est clair, où tout est beau” (“Posso parecer uma garota pobre / Mas realmente sou alguém / Uma princesa em seu *château* / Onde tudo é claro, tudo é belo”). A princesa pensa em seu trovador e em se juntar a ele na estrada: “Et c’est mon coeur qu’il écoute / Notre amour dans le vent / Nous sommes vagabonds / Nous chantons nos chansons” (“Ele ouve meu coração / Nosso amor está no vento / Vagabundos / Cantamos a nossa canção”). Um sonho de liberdade em tempos perigosos, sua visão melhorada desde a realidade das viagens da sua infância com o pai.

“Não importa o que as pessoas digam dela ou insinuem”<sup>190</sup>, escreveu Dédée Bigard sobre



aquele período, quando, além de secretária, tornou-se confidente de Piaf. “Ela era uma mulher de enorme pureza.” E, é preciso dizer, uma mulher cujo apoio aos amigos criava laços que sobreviveriam aos seus anos de angústia e errância.

[151](#) Chevalier, p. 172.

[152](#) EP, in *Notre Coeur*, 28 out. 1940, em Duclos e Martin, p. 174.

[153](#) EP a RA, c. 3 dez. 1939, citado em idem, p. 156.

[154](#) Paul Meurisse, *Les eperons de la liberté*, p. 106-7.

[155](#) Idem, p. 110.

[156](#) Salvador Reyes, em *La Hora*, 5 nov. 1939, em Duclos e Martin, p. 156-57.

[157](#) Meurisse, p. 113. O ressentimento de Asso é nítido na canção que lança em seguida, “On danse sur ma chanson”: “Eles estão dançando / Sobre as minhas melhores lembranças / Sobre o gosto do meu desejo...”

[158](#) EP, citado em Meurisse, p. 114.

[159](#) Idem, p. 115.

[160](#) Ibid., p. 116.

[161](#) Ibid., p. 130.

[162](#) Emer, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 103.

[163](#) EP, em *Notre Coeur*, 28 out. 1940, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 27.

[164](#) Jean Cocteau, “Je travaille avec Edith Piaf”, *Paris-Midi*, 19 abr. 1940.

[165](#) Meurisse, p. 136-7.

[166](#) Cocteau, “Le Bel Indifférent”, em *Théâtre complet*, p. 856.

[167](#) Cocteau, “Je travaille”.

[168](#) Marianne, em Cocteau, *Théâtre complet*, p. 1742.

[169](#) *Le Figaro*, em idem.

[170](#) *Les Nouvelles littéraires*, em ibid.

[171](#). Termo ofensivo usado para se referir aos alemães. (N. da T.)

[172](#) “Boches ou pas Boches, la capitale de la France, c’est Paris” (Meurisse, p. 148).

[173](#) Meurisse, p. 150.

[174](#) Idem, p. 152.

[175](#) *Aujourd’hui*, 22 set. 1940, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 26.

[176](#) EP, citado em Duclos e Martin, p. 174.



- [177](#) Babette, “Salle Pleyel: Edith Piaf”, *Paris-Soir*, 1º out. 1940.
- [178](#) Henri Contet, em Duclos e Martin, p. 215.
- [179](#) Jean-Louis Barrault, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 20.
- [180](#) Henri Contet, “Edith Piaf chante dans la rue”, *Paris-Midi*, 16 set. 1941.
- [181](#) Henri Contet, “Edith Piaf pleure son amour perdu”, *Ciné-Mondial* [1941], em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 28.
- [182](#) *Je suis partout*, s.d., e *Révolution nationale* [15 jul. 1944], citado em Brierre, p. 55.
- [183](#) Meurisse, p. 159.
- [184](#) Norbert Glanzberg, citado em Astrid Freyeisen, *Chansons pour Piaf*, p. 89.
- [185](#) Idem, p. 82.
- [186](#) Ibid., p. 90.
- [187](#) Meurisse, p. 160.
- [188](#) Léo Ferré, em *L’Eclaireur de Nice* [mar. 1942], citado em Duclos e Martin, p. 183.
- [189](#) EP a Glanzberg, 26 out. 1942, em Freyeisen, p. 94.
- [190](#) Andrée Bigard, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 31; cf. Freyeisen, p. 85.



Edith Piaf e Gilbert Becaud



Django Reinhardt e Edith Piaf



Edith Piaf sorri con Theo Sarapo e Jean Leccia



Fãs ilustres cumprimentam Edith Piaf em um show



Edith Piaf e Jacques Peals





Edith Piaf com Jacques Pills e os irmãos Nicolas



Cartaz por Douglas

# EDITH PIAF



## VEDETTE DES DISQUES

# POLYDOR



Edith Piaf / Cartaz



Marcel Cerdan, Edith Piaf e Sonja Henie

## CAPÍTULO SETE

### 1942–1944

Quando Edith fez a turnê pela *zone libre* no verão de 1942, as condições tinham piorado no norte, especialmente para os judeus. Desde maio, eles eram obrigados a usar uma estrela amarela de seis pontas com a palavra *Juif* (judeu) costurada em letras pretas, enquanto os jornais faziam campanhas contra o “perigo judeu”. Uma exposição apresentando judeus como trapaceiros, criminosos e transviados atraiu milhares de parisienses antes da turnê de sucesso de Piaf pelo país. As pessoas cochichavam sobre ataques, mas poucos sabiam a respeito dos planos dos nazistas para prender cerca de 30 mil judeus parisienses até dois dias depois do Dia da Bastilha, quando forças combinadas da *gendarmérie*, a guarda móvel, e da polícia levaram hordas de vítimas para o campo de concentração em Drancy, no nordeste de Paris.

Por essa época, apesar de alguns não judeus usarem estrelas amarelas em sinal de protesto, a maior parte dos parisienses estava preocupada com a falta de alimentos, cortes de energia e a dificuldade de se chegar a qualquer lugar por causa do transporte público quase inexistente. Para completar a dieta obtida com cupons de ração, os que podiam pagar recorriam ao mercado negro em busca de manteiga, ovos e queijo. A revista *Marie Claire* dizia às leitoras que se mantivessem saudáveis com menus balanceados, considerando que elas pudessem encontrar os ingredientes, e oferecia “receitas fáceis para tempos difíceis”<sup>191</sup>, como um substituto para o vinho feito de vagens ou uma sopa feita com folhas de urtiga. Andar de bicicleta ajudaria a manter a forma, explicava a revista, e, já que era impossível conseguir meias-calças, bastava pintar uma listra preta na parte detrás das pernas.

“Edith Piaf está voltando para nós”<sup>192</sup>, anunciaram as manchetes em outubro. Sua aparição na capital depois de mais de um ano de ausência era uma maneira de ela demonstrar solidariedade aos parisienses. Quando Edith e Dédée desceram do trem, “Paris inteira esperava na estação”<sup>193</sup>, ela escreveu a Glanzberg. “Foi maravilhoso!”, continuou. “Eu tive que dar uma coletiva à imprensa na hora do almoço, como se fosse uma princesa!” Ela não podia admitir que ele não retribuísse ao seu afeto, mas seu sonho de amor se tornara real numa escala diferente com a recepção eufórica da multidão que a adorava.



A imprensa tratou a noite de estreia de Piaf como o evento da temporada. Ela subiu ao palco com a autoconfiança renovada pelo reencontro com o público que a aguardava. Depois de alguns *standards* de antes da guerra, cantou somente novas canções, incluindo “Le disque

usé”, de Emer, uma escolha arriscada, pois no final Edith imitava um disco quebrado, e, mais ainda, porque seu compositor era judeu. (E, para completar, sua heroína, mais uma pobre garota à espera do seu amor, mantinha uma postura desdenhosamente superior – “orgulhosa e arrogante” – que poderia ser interpretada como uma espécie de resistência.) O programa incluía composições de Edith, como “Je ne veux plus laver la vaisselle”<sup>194</sup> e “Le vagabond”, cujo sonho de fuga inspirou aplausos entusiasmados. Ela se arriscou ainda mais cantando “Où sont-ils mes petits copains?” com o palco iluminado por luzes azuis, brancas e vermelhas, as cores da bandeira francesa. No dia seguinte, foi convocada pela *Propaganda Staffel*, que lhe ordenou trocar as luzes por um *spot* neutro.

Os jornalistas trataram as apresentações de Piaf no A.B.C. como sua volta para casa. O próprio gênero da canção havia retornado, um crítico escreveu, “na figura da pessoa que o criou”<sup>195</sup>. Piaf era a “melhor *tour de chant* desde Yvette Guilbert, Damia e Yvonne George”<sup>196</sup>, escreveu outro – e evitava a moda das aberturas palavrosas, entre outros truques. Ela simplesmente surgiu no palco e cantava “direto do coração”.

Igualmente, a *Paris-Midi* elogiou a habilidade da estrela de imbuir material antigo com novas qualidades nobres: “uma pureza de intenção, alcance e sobriedade”<sup>197</sup>. O programa do A.B.C. mostrava “seu perfeito controle sobre o ‘estilo Piaf’”, agora mais comovente do que nunca. Não se sabe ao certo o que Edith achava do “estilo Piaf”, se ria da ideia ou a encarava como um tributo ao profissionalismo. “Ela não se parece mais com uma criança”<sup>198</sup>, escreveu outro crítico. Seu programa exibia “uma inteligência que não deve mais tudo à ‘nature’, que daqui em diante sabe exatamente o que quer”. Numa época em que cantores raramente escreviam suas próprias canções, a paixão criativa de Piaf era excepcional. No entanto, poucos compreendiam até onde a maturidade evidente em seus espetáculos tinha sido moldada pela colaboração com seus compositores – Asso, Monnot e Glanzberg, que ainda estava refugiado na *zone libre*.

Edith logo inventou um plano questionável para o seu Nono; trazê-lo de volta a Paris, onde poderia se esconder no apartamento de Monnot. Em novembro, quando os alemães ocuparam toda a França, ela lhe disse: “estou com muito medo depois do que aconteceu. Não posso ir até aí porque não consigo um *laissez-passer*... Eu te imploro, não cometa nenhum erro que possa ter consequências desastrosas”<sup>199</sup>. Ele era o seu “*seul amour*” (“único amor”), garantiu-lhe Edith, mas, como Glanzberg sabia, “*seul*” era um termo elástico no vocabulário dela. O que ele não sabia é que ela retomara seu caso com Contet.

Ancorada em seu sucesso no A.B.C. e com catorze composições suas em seu portfólio, Piaf inscreveu-se na Sacem para obter *status* de letrista profissional, mas não passou no teste; uma composição com o tema “a estação de trem”. Contet tentou compensar sua frustração escrevendo a letra para “C’était une histoire d’amour”, uma canção lenta, mas dançante, em que declarava seus sentimentos por ela. Admitindo saber que histórias de amor como a dele não costumavam durar, a música terminava em nota resignada: “Il faut toujours que quelqu’un pleure / Pour faire une histoire d’amour” (“Alguém sempre tem que chorar / Para fazer uma história de amor”). Piaf a gravou com um vocalista masculino ecoando sua concordância com essa impressão proverbial ao fim. Nos anos seguintes, Contet escreveria

algumas canções que dariam dimensão mais complexa ao “estilo Piaf”. Suas letras exploravam o que não era dito ou explícito na história, eram mais ambíguas do que os clássicos do gênero *réaliste* aos quais ela estava associada, e por esse motivo nem sempre encontraram a aprovação dos críticos.

Quando, em novembro, a temporada de Piaf no A.B.C. terminou, sua primeira preocupação foi arranjar onde morar. Contet a amava, mas não tinha a intenção de deixar a esposa. A decisão de Edith de alugar sozinha um apartamento próximo à Place de l’Etoile, onde visitas discretas à tarde poderiam ocorrer, oferecia-lhe uma solução que não era de todo sem charme, já que ficava no terceiro andar de um bordel de alta classe. A proprietária, Madame Billy, mantinha boas relações com os alemães. Além de o estabelecimento ter um bom estoque de comida e bebida, havia aquecimento, um luxo naquele inverno entre 1942 e 1943. A vida ali seria uma reinvenção do convívio na casa de Maman Tine, em maior escala.

Piaf convidou Momone, que ressurgia sempre que a estrela se encontrava só, a se juntar a ela. Momone apresentou-se a Madame Billy como o “peixinho-guia”<sup>200</sup> de Piaf, mas a madame logo formou uma opinião diversa: Momone estava “mais para piranha”, impressão que foi confirmada quando ela roubou cinco pares dos sapatos de couro de crocodilo da madame para vender em Pigalle. Momone e a madame mantiveram um acordo de paz desconfiado quando a dupla se mudou para lá; Billy ficou aliviada quando Dédée Bigard se juntou a elas. A jovem secretária, de boas origens e educação, de Edith – a “anti Momone” – era uma boa influência, madame pensava, sempre mostrando a Edith, gentilmente, como deveria se portar.

Como a cozinha de Billy servia refeições a qualquer hora, Edith costumava almoçar lá, quase sempre o mesmo prato, filé coberto com alho. Ela bebia pouco, exceto pelos refrigerantes mentolados, e passava a maior parte do tempo ensaiando no piano, no salão. Quando os vizinhos reclamavam dos seus concertos a altas horas, a patrulha alemã batia à porta, mas recuava ao ouvir o nome da cantora. “Todos eles a conheciam”<sup>201</sup>, recordou Billy, e sempre ficavam no lado de fora para ouvi-la. “Edith não estava nem aí para os alemães (...) ou para os riscos que corríamos.” Como artista, ela tinha um passe que lhe permitia ir e vir livremente; um de seus fãs, o tenente Weber, dissera-lhe que lhe telefonasse se tivesse qualquer problema.

Quase todas as tardes, Marguerite Monnot chegava, na sua moto, para trabalhar com Edith. A compositora parecia ignorar o ambiente à sua volta, exceto por notar que havia aquecimento no prédio. Apesar de rotineiramente aparecer de dia, com hora marcada, Guite ia lá imediatamente quando Edith telefonava às 3 da manhã, e ficava no piano até amanhecer. Certa vez, ela apareceu em uma motocicleta diferente, preocupada porque pertencia a outra pessoa, mas, quando lhe disseram que bastava devolver a moto ao lugar em que a encontrara, ela respondeu que não fazia ideia de onde podia ter sido. Não estava distraída, explicou, apenas pensando em outras coisas. Guite entendia perfeitamente Edith, ambas eram mulheres que sonhavam encontrar na vida o tipo de romance passionai que celebravam em suas canções.

Piaf passou a vida inteira desejando ardentemente um grande amor, Contet refletiu anos



depois.<sup>202</sup> Quando ela concluiu que ele só estava “enrolando”, arranhou outro amante, um jovem chamado Yvon Jeanclaude, que tinha cantado no coro de “C’était une histoire d’amour”. Contet soube que tinha um rival quando apareceu no estabelecimento de Madame Billy certa tarde e lhe disseram que Edith não podia recebê-lo. Ele transformou a situação em música, chamada “Le brun et le blond”, descrevendo-se como o loiro com um oponente de cabelos escuros na disputa da mesma mulher, e deu ao loiro a última palavra, o bilhete que deixa quando decide já estar cheio da situação. (Ao cantá-la, Piaf levava a mão ao olho, como se apontasse uma lágrima; gesto econômico, mas eficaz.) Ela adicionou a canção ao seu repertório junto com a sombriamente poética “Coup de grisou”, sobre o amor fracassado de um minerador, e “Monsieur Saint-Pierre”, uma irreverente oração a quem guarda os portões do paraíso, ambas também de Contet.

Edith tornou-se musa e mentora de Contet, apesar de seus altos e baixos amorosos. Ele não deveria sequer pensar em imitar Asso, ela o aconselhara; porque seu estilo mais leve não condizia com o tom sombrio da canção *réaliste*, devia seguir o próprio instinto. Satisfeita com a direção que as canções dele vinham tomando, sentiu-se inspirada a escrever ela mesma várias, incluindo duas do gênero agridoce, lançando seu olhar a antigos amores, “J’ai qu’à l’regarder” e “C’était si bon”, um foxtrote que termina em uma nota positiva, com um glissando ascendente de Piaf sobre apenas uma palavra dita a seu homem: “oui”. Mas, por vezes, os compromissos domésticos de Contet a deixavam furiosa. Certa noite, na semana do Natal, quando ele permaneceu em casa com a esposa, Edith tirou toda a roupa do corpo e ficou parada na sacada do apartamento, nua, supostamente punindo-se por dormir com um homem casado.

Apesar disso, Contet continuou escrevendo para sua musa turbulenta, quase sempre com Monnot criando arranjos para as letras, na forma de colaboração amigável que Edith gostava de ter entre os membros da sua família artística. Contet escreveu para ela, mesmo após o fim do seu caso. “Afiml, o que somos nós, escritores?”<sup>203</sup>, ele comentou tempos depois. “Nossas palavras hesitavam e gaguejavam; ela as transformava em apelos e preces.” Mesmo sendo quase sempre tirânica com os colaboradores, Edith era uma permanente inspiração: “seu entusiasmo compensava todo o resto. (...) Acabávamos escrevendo o que ela queria”<sup>204</sup>.

Piaf considerava Contet uma espécie de Ronsard<sup>205</sup> modernizado, mas gostava de fazer uma distinção entre seus dois letristas favoritos: Emer escrevia canções que falavam ao povo; Contet lhe dava letras sutis com refrões bem marcados. Ela cantou trabalhos de ambos em sua temporada de janeiro de 1943 na Folies Belleville. O crítico da *Comoedia*, que acompanhara com atenção a carreira de Piaf, achou “De l’autre côté de la rue”, de Emer, e “Le brun et le blond”, de Contet, um tanto difíceis para plateias habituadas a um estilo mais direto, apesar de, na opinião dele, aquelas duas canções abrirem no repertório da cantora “nuances de sentimento (...) com notas misteriosas, quase mágicas”<sup>206</sup>.

Do ponto de vista da censura, o show de Piaf no mês seguinte, no Casino de Paris, foi direto até demais. O diretor da casa ilustrou as canções projetando ao fundo imagens num telão e colocando dançarinas com acordeões gigantes no palco enquanto Edith cantava “L’accordéoniste”, de Emer. Os críticos não reclamaram dessas mudanças em uma

cenografia que era geralmente minimalista, mas a *Propaganda Staffel* fez fortes objeções ao fato de ela cantar músicas de um compositor judeu. Quando se recusou a tirar o trabalho de Emer da programação, Piaf foi proibida de se apresentar até abril. Nesse ínterim, Suzy Solidor, que estava em bons termos com os ocupantes alemães, tomou seu lugar. O tenente Weber não podia ajudá-la. Piaf era *persona non grata*.



Apesar de a alegria habitual de Piaf não ter marcado presença nas cinco semanas do seu descanso forçado, Madame Billy fez o melhor que podia para animar a cantora. Dada sua experiência lidando com todo tipo de gente, Billy entendia-se bem com as pessoas, exceto Momone. Um tanto esnobe, madame preferia os convidados famosos de Edith, como Jean Cocteau e seu amante Jean Marais, os atores Michel Simon e Marie Belle, e Mary Marquet, da *Comédie-Française*. Por sua vez, essas celebridades do período pré-guerra achavam curioso o comércio de Billy, comumente chamado “colaboração horizontal”. Em sua estada no estabelecimento de Madame Billy, Piaf contratou um *chef* vietnamita chamado Chang para cozinhar para todo seu grupo. “Que noites maravilhosas passamos com ela”<sup>207</sup>, recordou-se Billy. “Sua felicidade consistia em agradar os outros.” Em certas ocasiões, Edith cantava para os convidados ou recitava poesia clássica francesa que sabia de cor. Ela encantou Mary Marquet, dizendo-lhe que poemas eram canções sem música; a atriz a encorajou a ler peças populares de Edmond Rostand, como *L’Aiglon* e *Cyrano de Bergerac*. A casa de Edith tornara-se um refúgio em que seus amigos podiam se esquecer da Ocupação.

Apesar disso, ela continuava insegura a respeito de si mesma, Billy pensava, por causa da sua criação e por não ter sido amada o suficiente. Flertava com homens atraentes para provar a si mesma que podia ser sedutora. “Ela era bastante instável; podia ser incrivelmente gentil ou realmente insuportável.”<sup>208</sup> A amizade de Edith e Cocteau era uma exceção a essa instabilidade, Billy acreditava. O amor dos dois era puramente platônico, mas profundo: “uma paixão verdadeira unia aqueles dois seres”. Madame observava esse interesse mútuo sempre que Cocteau aparecia para jantar. Depois, enquanto ele lia em voz alta seus poemas, a fisionomia de Edith se suavizava: “ela virava a boa garotinha, disposta a aprender e compreender”<sup>209</sup>. Se ela lhe pedisse que explicasse palavras obscuras ou imagens, “ele o fazia pacientemente, traduzindo os pensamentos por trás das palavras, deixando claro o sentido das imagens”. Com frequência, conforme recitava os poemas dele, Edith se tornava radiante: “ela ficava tão bela assim quanto cantando”<sup>210</sup>.

Cocteau considerava Piaf um gênio com brilho próprio. Queria tê-la no elenco de um filme atuando com Jean Marais – na sua visão, ela tinha mais carisma do que qualquer atriz profissional –, e escreveu outro monólogo dramático, *Le Fantôme de Marseille*. A pureza de espírito da cantora era evidente assim que ela surgia no palco, observou Cocteau: “ela transcende a si mesma, às suas canções, à música, às palavras... Não é mais Madame Edith Piaf quem canta, é a chuva caindo, o vento soprando, a lua espalhando seu manto de luz”<sup>211</sup>.

Os amigos notavam que os dois ganhavam mais viço na companhia um do outro. Aquela

afinidade baseava-se em profunda confiança e afeto mútuo, mas também em certa negligência relativa a bens e dinheiro, que ambos adquiriam e gastavam quase distraidamente. Quando o poeta comemorou um aniversário no seu minúsculo apartamento no Palais Royal, pediu apenas a presença de “seus mais íntimos e próximos”<sup>212</sup>, Jean Marais, Jean Giono, Maurice Rostand e Edith.

Naquela época, Piaf já tinha voltado a cantar, depois de ter sido forçada pelos censores a remover “L'accordéoniste” de seu repertório. Na maior parte daquela primavera de 1943 ela fez dupla jornada, apresentando-se primeiro no Casino de Paris e em seguida num cabaré profeticamente chamado La Vie en Rose. No verão daquele ano, cantou no A.B.C. e no Bobino, com programação diferente para cada casa. Apesar de ela e Contet àquela altura estarem se vendo menos, ela colocou suas canções junto com “Le disque usé”, de Emer, que, de alguma maneira, escapou à atenção dos censores.

Alguns críticos receberam bem essas mudanças, mas a aconselharam a respeito de certos excessos artísticos: “você habilmente renovou seu repertório com devaneios de Henri Contet”<sup>213</sup>, escreveu um deles. “De ‘Mon légionnaire’ a ‘Monsieur Saint-Pierre’ é uma linha reta, mas que leva às nuvens. Você se deixou cativar pela magia das palavras.” Outros aclamaram sua performance como milagrosa. O resenhista da *Paris-Midi* planejava “continuar indo assistir a essa intérprete extraordinária de todas as tristezas humanas, ouvir sua enorme voz com infinitos timbres, olhar em seus olhos, que refletem toda a dor dos que há no mundo e (...) a genialidade que a anima”<sup>214</sup>.

Com a subida de Piaf ao estrelato, os jornalistas começaram a cavar qualquer fofoca que pudessem encontrar sobre ela. Em maio de 1942, quando a mãe de Edith fez um show em Pigalle, *La Semaine* publicou fotos das duas mulheres sob a manchete “Line Marsa canta com a mesma voz e gestos que a filha”. Tendo abandonado seu segundo marido, o artigo explicava, a mulher mais velha cantava nas ruas “igual à filha”<sup>215</sup>, até que “La Môme Piaf, agora famosa, veio em seu socorro”. O que o artigo não dizia é que Edith vinha, há anos, mandando uma quantia certa para a mãe todos os meses. Nem mencionava que Line era viciada em drogas.

Desde 1940, quando Line passara alguns meses numa casa para idosos sem recursos (ela tinha então 45 anos), Edith vinha respondendo aos seus apelos por dinheiro, bem como por itens difíceis de encontrar no mercado naquele período, como açúcar, geleia e cigarros, com a ajuda de Dédée. Line entrou em contato em maio de 1943 para pedir um aumento em sua mesada. Em julho, de volta à cadeia por posse de drogas, ela fez seu advogado pedir a Edith que pagasse suas dívidas legais; e também precisava de roupas para comparecer à corte em agosto. Line agradeceu à sua “*petite Didou*”<sup>216</sup> pelo apoio adicional quando foi condenada a seis meses de prisão, assinando assim seu bilhete: “sentimentos ternos da sua mãe”.

Pelo próximo ano e meio, Line entraria e sairia da cadeia algumas vezes. Em certas noites, aparecia bêbada à entrada dos bastidores de locais em que Edith se apresentava. Um dia, quando a polícia foi ao estabelecimento de Madame Billy contar a Piaf que sua mãe estava novamente na cadeia, a cantora teve um ataque de raiva, gritando que pouco se importava com aquilo. Billy preparou mais um pacote de mantimentos, enquanto Edith, “mais aflita do

que indiferente, fingia não notar”<sup>217</sup>. Quando Line saiu da cadeia, pediu permissão para cantar as músicas da filha. Dédée a despachou, enviando-lhe partituras e “dinheiro suficiente para várias doses”<sup>218</sup>, comentou Billy.

Line continuou a perturbar a vida doméstica da filha. Numa noite, quando Cocteau e seus amigos ouviam Edith cantar, pedaços da melodia de “Mon légionnaire”, cantados justamente à maneira de Piaf, ecoaram da rua; era Line, aboletada abaixo da sua janela. Uma nova amiga, Manouche, uma modelo, lembrou-se de que, apesar das objeções de Edith, Cocteau lançou à mãe da cantora uma nota promissória, que Line fingiu usar como papel higiênico. “Toda manhã, por duas semanas, ela permaneceu lá, cantando feito uma gralha, até que um de nós lhe atirasse algum dinheiro para que calasse a boca.”<sup>219</sup>

Enquanto Line aguardava sua audiência na corte, marcada para o verão de 1943, Edith era alfinetada a respeito da sua nova *persona* em entrevistas. Perguntada por que não cantava mais suas canções do período pré-guerra, ela protestou: “eu não sou uma cantora realista!”<sup>220</sup>. Apesar de criar “canções populares”, ela desdenhava da vulgaridade do seu antigo repertório, com suas ruas repletas de “malandros usando boinas e prostitutas”. O público não queria mais ouvir a respeito do *milieu*, ela afirmou. “Agora é preciso escrever refrões que toquem o coração daqueles que os ouvirem, mensageiros, trabalhadores, vendedoras, homens e mulheres que sejam puros o suficiente para se emocionar com histórias de amor.” O público sempre recebia bem tais canções: “o coração (...) ainda é a parte mais saudável em nós”.

Esse manifesto artístico foi ouvido por um jornalista, que colocou os comentários de Edith no contexto da Ocupação. Os franceses tinham sido privados de tudo, ele escreveu – mais recentemente, de verduras –, “mas sempre poderiam sonhar e moldar seus sonhos do jeito que quisessem”<sup>221</sup>. Em uma época como aquela, a música funcionava como uma espécie de resistência secreta, o que se provava com o sucesso de uma valsa nostálgica chamada “Ah! le petit vin blanc”, que rememorava as alegrias da classe trabalhadora e olhava adiante, para um futuro livre dos alemães. Quando lhe pediram que falasse a respeito da sua aversão pelo estilo *réaliste*, Piaf respondeu que esse pertencia a uma outra era. Ela queria deixar o passado para trás, deixar sua imaginação e a dos seus ouvintes elevar-se além das restrições do dia a dia. (E também, talvez, distanciar-se da mãe, que ainda cantava aqueles refrões “vulgares” sempre que estava livre das grades para fazer isso.)

Em contraste com seus sentimentos complexos em relação a Line, o afeto de Edith pelo pai nunca oscilou. Depois de passar receber cachês maiores, adicionou ao salário mensal que pagava a Louis os serviços de um caseiro, uma espécie de faz-tudo a quem o acrobata idoso chamava seu *valet de chambre*. Apesar de visivelmente marcado por uma vida inteira de acrobacias e vinho barato, Louis vestia-se com as roupas que sua filha lhe comprava e gabava-se do proveito que era capaz de tirar: “vestido e de cabelos arrumados por conta de Edith, ele parecia um ex-cafetão”<sup>222</sup>, notou Contet. Ela costumava visitar Louis em seu apartamento em Belleville, onde sua reputação como uma local que se dera bem melhorava a reputação dele. E seu pai a visitava várias vezes na semana, segundo Madame Billy, mas nunca ficava para o almoço: “ele não parecia se sentir em casa”<sup>223</sup>.

O velho acrobata certamente sabia que a filha formara um novo tipo de família, cujos membros eram aparentados por afinidades artísticas. Que Cocteau gostasse de Edith a elevava a um universo social desconhecido. O poeta a tratava como Madame Piaf para demonstrar seu respeito; apesar de Edith ter o costume de dar apelidos íntimos, como Riri e Dédée, sempre se dirigia a ele como Jean. Além disso, sua jovem secretária dava exemplos de como proceder. Sem tom de crítica à patroa impetuosa, Dédée costumava informá-la: “*Mademoiselle*, isso simplesmente não se faz. O que se faz em tal circunstância é ...”<sup>224</sup>, Billy comentou. “Primeiro, Edith fazia como bem entendesse, mas em pouco tempo era possível ver que tinha compreendido as lições” – embora sua vivacidade jamais a tenha abandonado.



A tutela de Dédée teve um impacto maior sobre a cantora do que Madame Billy poderia supor. Alguns grupos de resistência organizada haviam começado a sabotar os alemães de todas as maneiras possíveis, atacando estradas de ferro, cabos de energia e os sinistros automóveis pretos com os quais a Gestapo patrulhava as ruas. Os trabalhadores revoltaram-se quando forçados pelos ocupantes a deixar a França para se tornar “voluntários” nas fábricas alemãs; em 1942, o Serviço de Trabalho Compulsório (STO – *Service de Travail Obligatoire*) tinha produzido milhares de *réfractaires*, termo usado para definir aqueles que se recusavam a concordar com os planos do Führer para populações tomadas, traçados com o objetivo de apoiar os esforços de guerra alemães. Grupos clandestinos de refratários, ou, como logo passaram a ser chamados, *la résistance*, operavam em toda a França arriscando a vida.

Quando Dédée passou a integrar uma dessas redes, hesitou em contar a Edith, para não comprometê-la, mas também porque não estava certa se ela saberia lidar com aquela informação. Mas logo, “com sua impressionante intuição, ela adivinhou que eu estava tramando alguma coisa”<sup>225</sup>, recordou-se Bigard. “Ela se tornou uma assecla altamente eficaz, e nos tirou de situações difíceis usando sua vivacidade e notoriedade.”

Começando em agosto de 1943, Edith transformou um convite para cantar para soldados franceses presos na Alemanha em uma forma de ajudar Dédée a realizar uma missão. Dizia-se aos cantores que suas visitas ajudariam a melhorar a moral dos prisioneiros; a maioria sabia que aceitar a oferta, do tipo que alguém dificilmente poderia recusar, significava ser visto como alguém que fazia concessões ao inimigo. Maurice Chevalier, que a princípio apoiou o regime em Vichy, concordara em se apresentar num campo de prisioneiros na Primeira Guerra sob a condição de que prisioneiros provenientes de Menilmontant e Belleville fossem libertados após sua visita. Quando seus atos foram mal interpretados pelas redes de comunicação da França Livre (*Françaises Libres*) no exterior, que o condenaram como traidor, recolheu-se à vida privada. Apesar disso, Piaf concordou em fazer uma turnê de sete semanas pela Alemanha, com Charles Trenet, a banda de Fred Adison e Dédée. Poucos dias antes da viagem, ela falou a um jornalista a respeito dos seus planos.



Apresentaria aos soldados um novo repertório, ela disse. Perguntada se eles não prefeririam as canções mais antigas, ela respondeu: “eu não acho que seria útil provocar-lhes velhas lembranças. (...) O que espero é que, quando me escutarem, que pensem menos na vida deixada para trás e mais na que vão encontrar novamente algum dia”<sup>226</sup>, um modo codificado de dizer “quando a guerra acabar”. Os jornais documentaram a turnê com fotos de Edith vivendo nas mesmas condições que os soldados nas *stalags*<sup>227</sup>, arrumando-se ao ar livre, tendo os sapatos consertados pelo sapateiro do campo, sentando-se em companhia de um grupo de homens que definhavam. Ela também foi vista em Berlim, onde a primeira pessoa que encontrou era de Belleville, mas não há registro de suas muitas fotografias com os prisioneiros, tiradas como suvenires da sua visita. Quando retornou, em outubro, Piaf disse a um repórter que os prisioneiros eram “de primeira qualidade”<sup>228</sup> e, enquanto era levada para longe da imprensa, gritou a palavra de ordem das *stalags*, “Solidarité”.

A moral de Edith também foi levantada, em janeiro de 1944, quando novamente se inscreveu na Sacem para receber o reconhecimento como letrista e, dessa vez, passou no teste. O tema proposto, “Minha canção é minha vida”, parecia escolhido para ela. Confirmando seu novo *status*, a *Paris-Midi* publicou a letra que escreveu: “Ma chanson, c’est ma vie, / Et parfois, le bon Dieu / Y met sa fantaisie / A grand coup de ciel bleu”<sup>229</sup> (“Minha canção é minha vida / E às vezes o Bom Deus / Do azul do céu / Faz uso de mim”). Apesar de o artigo não mencionar a Alemanha, Edith já estava planejando sua próxima viagem para lá. O grupo de resistência de Dédée estava preparando carteiras de identidade falsas feitas com o rosto aumentado das fotos tiradas como souvenir na turnê anterior; Edith deveria distribuí-las, junto com suprimentos para ajudar os prisioneiros em fuga. Antes de partir, ela deu uma entrevista em que oferecia uma versão alternativa dos fatos. A cantora tinha recebido inúmeras cartas de seus amigos das *stalags*, ela explicou, bem como visitas de mães e namoradas que lhe pediam o retorno à Alemanha. Ela sabia dos bombardeios dos Aliados, mas o que a interessava eram os prisioneiros. Acompanhada da sua orquestra, de um humorista, uma dançarina e um ator chamado Robert Dalban, Edith e Dédée foram para Berlim em fevereiro com as identidades falsas escondidas nas malas.

Estava nevando quando chegaram. Em seu hotel faltava aquecimento, e também comida; era difícil achar graça em qualquer coisa ali. Voltando ao quarto com uma sacola de maçãs, depois de ter saído à procura de comida, Edith exclamou: “foi tudo o que consegui encontrar nesta merda de país!”<sup>230</sup>. Enquanto Dalban começava a atacar as maçãs, ela mostrou um frango assado – o tipo de piada que gostava de fazer mesmo em situações desesperadoras. Uma ordem superior para que fosse ao encontro de Goebbels acabou bem quando o grupo de Piaf, incluindo Bigard e Dalban, foi recebido pelo general Wechter, em vez de pelo chefe da propaganda nazista; Goebbels tinha recebido um chamado de longe. O general disse que, como chefe da censura em Paris, havia estado no A.B.C. na noite em que Piaf quase causou um tumulto ao cantar “Le fanion de la légion”. “Nós adoramos aquela música”, ele comentou; “mas, dada a reação do público, tivemos que retirá-la do programa”. Deu seu cartão a Edith e lhe disse que faria qualquer coisa que pudesse para ajudar.

A trupe de Edith visitou onze *stalags*, mas teve de cancelar sua visita até o menor deles,

próximo a Nurembergue, quando os Aliados intensificaram os bombardeios. Ela procurou recompensar a oportunidade perdida cantando em outro acampamento, apesar de não haver transporte disponível. “Edith, o pianista e eu caminhamos pela neve”<sup>231</sup>, recordou Bigard. “Ela não aguentava mais andar, estava exausta, fizemos uma cadeira com os braços para carregá-la.” Nem o general Wechter poderia tê-la salvado se soubesse que estava distribuindo carteiras de identidade, mapas e bússolas. Às vezes, os prisioneiros que escapavam conseguiam alcançar sua turnê e se passavam por músicos. Depois que oficiais num acampamento suspeitaram de algo e mandaram Piaf ir embora, ela fingiu estar doente para ganhar tempo e evitar que os que deviam se juntar à sua trupe fossem apanhados. “Ficamos com medo demais para tentar aquilo novamente”, escreveu Bigard, “o plano tinha se tornado muito perigoso”. E continuou: “[Piaf] foi excepcionalmente corajosa”.

Quando retornaram a Paris, em 5 de março, Edith foi informada de que seu pai tinha falecido dois dias antes, logo após completar 63 anos. Em 8 de março, ela foi ao funeral na Igreja de Saint-Jean-Baptiste em Belleville, oportunidade para uma reaproximação com sua meia-irmã Denise e seu irmão Herbert, além das tias de Falaise, que tinham sido acrobatas e representaram a família nas últimas homenagens ao irmão. Em 31 de março, ela contou a Glanzberg, então escondido próximo a Toulouse, que não escrevera até aquele momento por causa da morte de seu pai. “Eu o amava muito... É assustador dar de cara de repente com algo que não se pode mudar.”<sup>232</sup> As coisas em Paris estavam ruins, pior do que as pessoas podiam imaginar. “Espero que essa situação horrenda chegue logo ao fim”, ela prosseguiu. Pensar nas canções que ele lhe estava escrevendo era seu único prazer.

Na primavera, enquanto se apresentava em eventos em benefício das vítimas de bombardeios e familiares cujos chefes de família, provedores, estavam fazendo trabalho forçado na Alemanha, Edith continuou a lamentar a morte do pai. “Ela não procurava a família para conversar sobre nossa perda”<sup>233</sup>, refletiu Denise, “mas costumava ir ao cemitério colocar ramos de violetas no túmulo do papa”.

Denise tinha feito 13 anos no dia do enterro de Louis Gassion. Quando Edith soube que o pai estivera ansioso pela primeira comunhão de Denise em maio, levou a meia-irmã à loja de departamentos Au Printemps para comprar-lhe o traje tradicional: casaco e vestido brancos, sapatos brancos e uma cruz de ouro. Mas, no dia da cerimônia, cheia de desgosto pela morte do pai, não conseguiu comparecer.

<sup>191</sup> *Marie Claire*, 20 maio 1942, p. 12.

<sup>192</sup> T. Marval, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 29; cf. Legrand-Chabrier, em *Le Nouveau Temps*, 21 out. 1942: “Edith Piaf’s return to her adoring Paris public is the big event of the week”, p.s.n.

<sup>193</sup> EP a Glanzberg, 11 out. 1942, em Freyeisen, p. 91.

<sup>194</sup> Sua partitura a identifica como uma canção de *Montmartre-sur-Seine*. Piaf gravou a canção em 1943, mas não foi incluída em nenhum de seus discos, e só redescoberta em 2003, na Bibliothèque Nationale.

<sup>195</sup> Louis Terrentrov, em *L’Auto*, 30 out. 1942, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 29.

<sup>196</sup> Legrand-Chabrier, “Rentrée d’Edith Piaf à l’A.B.C.”, *Le Nouveau Temps*.



[197](#) Françoise Holbane, em *Paris-Midi*, citado em Duclos e Martin, p. 192.

[198](#) Gustave Fréjaville, em *Comoedia*, 31 out. 1942, citado em idem, p. 191-2. Fréjaville explicou a Piaf que não deveria forçar a voz, cuja capacidade de tocar o ouvinte “não estava no volume do som, mas na qualidade do timbre”.

[199](#) EP para Glanzberg, 27 nov. 1942, em Freyeisen, p. 94.

[200](#) Madame Billy, *La maitresse de “maison”*, p. 111, 116.

[201](#) Idem, p. 115.

[202](#) Contet, carta, em *Témoignages sur Edith et chansons de Piaf*, p. 17.

[203](#) Contet, citado em François Lévy, *Passion Edith Piaf*, p. 89.

[204](#) Contet, citado em Duclos e Martin, p. 201.

[205](#). Poeta renascentista francês nascido no castelo de La Possonnière, condado de Vendôme, é o principal representante da La Pléiade, grupo de poetas cujos principais modelos foram os líricos greco-romanos e italianos, de grande importância na renovação da literatura francesa. (N. da T.)

[206](#) Gustave Fréjaville, em *Comoedia*, idem, p. 197.

[207](#) Madame Billy, p. 115.

[208](#) Idem, p. 117.

[209](#) Ibid., p. 126-7.

[210](#) Ibid., p. 127.

[211](#) Jean Cocteau, “Edith Piaf”, clipping, 2 jan. 1947; republicado em EP, *Au bal*, prefácio.

[212](#) Anôn., citado em Jean Cocteau, *Journal, 1942–1945*, p. 347.

[213](#) Anôn., “L’Art d’Edith Piaf”, s.d., em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 30.

[214](#) Didier Daix, “Edith Piaf à ‘La Vie en Rose’”, *Paris-Midi*, 11 maio 1943.

[215](#) “Line Marsa chante avec la même voix et les mêmes gestes que sa fille, Edith Piaf”, *La Semaine*, 9 maio 1942.

[216](#) Line Marsa, ou Jacqueline Maillard, a EP, em Bonel e Bonel, p. 116.

[217](#) Madame Billy, p. 117.

[218](#) Idem, p. 119.

[219](#) Manouche, citado em Bret, p. 52.

[220](#) EP, citado em “Je n’aime pas les chansons réalistes”, *Actu*, 20 jun. 1943, em Duclos e Martin, p. 201-2.

[221](#) Georges Bozonnat, “Sur le gril”, *L’Appel*, 26 ago. 1943.

[222](#) Contet, citado em Duclos e Martin, p. 220.

[223](#) Madame Billy, p. 118.

[224](#) Idem, p. 116.

[225](#) Andrée Bigard, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 29.

[226](#) EP, citado em H. D. Fauvet, “Edith Piaf va chanter pour les prisonniers”, *Paris-Midi*, 9 ago. 1943.

[227](#). Abreviatura de *Stammlager*, nome dado pelo Terceiro Reich aos campos de prisioneiros na Segunda Guerra Mundial. (N. da T.)

[228](#) EP, citado em H. D. Fauvet, “Edith Piaf est revenue heureuse d’avoir fait des heureux”, *Paris-Midi*, 3 out. 1943.

[229](#) letra de EP e H. D. Fauvet, “Edith Piaf est entrée à la Société des auteurs”, *Paris-Midi*, 13 jan. 1944.

[230](#) Robert Dalban, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 80-1, em Duclos e Martin, p. 218.

[231](#) Andrée Bigard, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 29.

[232](#) EP para Glanzberg, 31 mar. 1944, em Freyeisen, p. 163.

[233](#) Gassion, p. 78-9.

## CAPÍTULO OITO

### 1944–1946

**P**or toda a primavera de 1944, enquanto os bombardeiros dos Aliados destroçavam a máquina de guerra alemã, os trabalhadores franceses eram enviados para aumentar a quantidade de mão de obra nas fábricas alemãs. Muitos dos que entraram na clandestinidade para escapar ao STO se juntaram à rede de grupos da Resistência que operavam sob a ameaça de ser descobertos pela Gestapo. Apesar do amplo senso comum de que os alemães estavam perdendo a guerra, eles ainda representavam o poder superior em Paris, onde a sobrevivência diária era uma luta. Muitos parisienses procuravam distração em teatros e cabarés. Enquanto a Gestapo elevava o número de judeus capturados, os parisienses começaram a notar nomes não judeus nas listas de reféns.

Edith alternava compromissos em clubes noturnos e eventos beneficentes para vítimas de bombardeios, trabalhadores do STO e as famílias de prisioneiros na Alemanha, incluindo *Stalag* III-D, para quem ela servira como madrinha não oficial. (Seu vestido preto deve ter parecido, sem dúvida, apropriado enquanto continuava deprimida com a morte do pai.) Mais tarde, naquela primavera, ela se mudou para um apartamento próximo a Champs-Élysées, um endereço menos comprometedor do que o de Madame Billy. Com a invasão dos Aliados na boca do povo, fazia sentido um apartamento que não pudesse ser associado à colaboração com os alemães. “Nós dissemos adeus como amigas”<sup>234</sup>, escreveu Madame Billy. “Ela não era fácil de se conviver, mas uma estrela do seu patamar tinha o direito de se comportar como quisesse.”



Na primeira semana de junho, enquanto os Aliados se prepararam para o Dia D, Edith cantava todas as noites no Moulin de la Galette, em Montmartre. No dia 5 daquele mês, 5 mil espectadores se espremeram no moinho convertido em teatro para voltar sua atenção a uma pequena cantora num palco sem enfeites. Normalmente, patrocinadores baderneiros ficavam em silêncio como se estivessem numa igreja enquanto ela cantava “Y’a pas de printemps”, de Contet, cuja visão de um futuro cheio de primaveras era compreendida como uma resposta ao presente sombrio. Piaf superou-se com novas canções de Contet, como “Les deux rengaines” (os dois andamentos da canção, um triste e outro alegre, alternavam-se como visões opostas da vida) e “C’est toujours la même histoire”, uma clássica história de amor. Ela deu à plateia “emoções poderosas”<sup>235</sup>, escreveu um crítico, “ao mesmo tempo sólidas e diáfanas. (...) Sua voz de cortar o coração, seus timbres metálicos, seu rosto reservado, porém inconstante, e as

mãos eloquentes nunca foram tão poderosos”.

Esse hino à mestria de Piaf foi publicado assim que surgiram notícias de que os cabeças de praia dos Aliados, a partir da Normandia, haviam chegado a Paris. A resposta dela não foi registrada. Talvez porque estivesse ocupada demais pensando no seu próximo compromisso. (Alguns anos depois, ela seria convidada a cantar no lançamento de um filme sobre o Dia D, *The Longest Day*<sup>236</sup>, como se sua voz fosse a da libertação da França.)

Em julho, o diretor do Moulin Rouge contratou Edith para reabrir o cabaré, que vinha funcionando como um cinema. Embora já tivesse ouvido falar em Yves Montand, um jovem de Marselha que faria um teste para atração de apoio, ela não achava seu repertório suficientemente bom – inspirado no sentimento pró-americano que varreu a França durante a invasão. No dia da audição de Montand, ela mudou de ideia: “a personalidade dele era incrível; (...) as mãos eram eloquentes, poderosas; seu rosto, belo e atormentado; sua voz, profunda e, milagrosamente, sem nenhum traço de sotaque de Marselha”<sup>237</sup>. Montand precisava de apenas uma coisa, canções que tomassem o lugar de seus “insuportáveis refrões de cowboy”. Seu sucesso mais recente evaporaria, a menos que ele encontrasse algo mais profundo para dizer além de “yippee-yi-yay”.

Edith concordou em contratar Montand e encontrar material melhor para ele. Em uma semana ela também se tornou sua amante, uma situação que reprisava, em reverso, seu relacionamento com Asso. Aos 23 anos, Montand estava começando o que se tornaria uma grande carreira; aos 28, Piaf já era famosa. O jovem estava comovido com a solidão dela. “Eu tinha me apaixonado sem sequer perceber”<sup>238</sup>, disse Montand muito tempo depois. “Ela era viva, insinuante, tão engraçada quanto cruel, apaixonadamente devotada à sua profissão, ambiciosa, sabia vender seu produto, era leal quando amava (...) uma dessas pessoas que fazem você se sentir como Deus, como se você fosse insubstituível.” Mas, em seu papel como mentora, ela também podia ser tirânica.

Piaf convenceu Contet a escrever canções para sua coestrela, o que colocou o letrista em uma posição na qual, involuntariamente, ajudava seu rival enquanto ele e Edith ainda eram íntimos. (Ela convidou Contet a conhecer Montand, mas o homem mais velho levou meses para compreender a natureza daquela conexão.) Certa noite, quando Contet ligou para Edith para mostrar a letra de “Ma gosse” que escrevera para Chevalier, ela o convenceu a guardá-la para Montand, dizendo que seu tom jovial combinava mais com a *persona* de Yves. Apesar de essa situação cômica ter dado vantagem a Montand, Dédée fez que Contet soubesse que Edith largaria Yves assim que Henri decidisse deixar a esposa.

Enquanto isso, Edith forçava Yves a levar sua profissão tão a sério quanto ela levava. Contet a observava, controlando os passos do rapaz. “Yves nunca questionava as ordens de Edith”<sup>239</sup>, observou o letrista. “Ele deve ter trincado os dentes mais de uma vez e dito a si mesmo que as recompensas por todo aquele esforço seriam muito maiores do que seus tormentos.” Contet apoiou o plano dela para estourar a carreira de Montand ao falar bem da sua apresentação no Moulin Rouge à *Paris-Midi*. Edith começou a escrever canções que mostrariam seu protegido como um homem do povo, o contraponto à sua imagem de cantora de rua que deu certo. O alto e desengonçado sulista e a parisiense perdida formavam um casal

adorável. “Com Piaf”, um crítico escreveu, “Montand, que está começando a esquecer os cowboys e as planícies, encontrou uma nova personalidade”<sup>240</sup>.



Em 15 de agosto, quando as notícias dos progressos dos Aliados na Normandia chegaram a Paris, Yves e Edith brindavam com champanhe seu próprio avanço. Em poucos dias, pôsteres que incitavam Paris à batalha surgiram por toda a cidade. Montand juntou-se aos atores que defendiam a Comédie-Française, enquanto as batalhas explodiam do lado de fora, a companhia entoava “La Marseillaise”, o hino francês que tinha sido banido no tempo da Ocupação. Em 25 de agosto, conforme se dava início à libertação de Paris, ele e Edith assistiram aos tanques do general Leclerc descendo as Champs-Élysées. Jogaram-se no chão quando atiradores alemães abriram fogo contra a multidão, muitos deles usando braçadeiras tricolores da França e as brancas das Forces Françaises de l’Intérieur (na gíria, “*les fifis*”). No dia seguinte, Edith evitou que um *fifi* atirasse granadas nos alemães em retirada. “Não seja idiota!”<sup>241</sup>, ela gritou. “Eles estão indo embora.”

Em setembro, o clima de euforia da Libertação ainda era palpável. Ao mesmo tempo, formavam-se conselhos de purga para lidar com os colaboradores. Muitos jornalistas, escritores e artistas ficaram sob escrutínio como influências pró-germânicos sobre a opinião pública; alguns dos melhores artistas do país tiveram sua trajetória comprometida por participações em eventos patrocinados pelos alemães. Até mesmo os que se autoproclamavam antinazistas ficaram ansiosos, enquanto os conselhos deixavam claro que ofereceriam oportunidade para o acerto de velhas contas. Mistinguett recebeu uma reprimenda por cantar numa rádio controlada pelos alemães em Paris. Chevalier quase não escapou à execução por militantes da *résistance*, apesar de suas recentes transmissões nas rádios com “Fleur de Paris”, canção que mostrava uma visão da França unida após a Ocupação. Trenet ficou na lista negra por dez meses, e também Suzy Solidor, apesar das suas alegações de que a única ofensa que fizera teria sido cantar a velha favorita “Lili Marlene”. Arletty cumpriu pena na prisão por “colaboração horizontal” com seu amante alemão, mas foi libertada sob escolta para finalizar as filmagens de *Les Enfants du Paradis*. (Diz-se que ela teria afirmado: “Meu coração é francês, mas meu traseiro é internacional”).

Tinham sido poucos os colaboradores de verdade no mundo do entretenimento, e ainda menos os que tivessem de fato apoiado a Resistência. Quando o conselho de punição publicou uma lista com o nome daqueles cuja voz estava banida das rádios, Edith nela constava por causa das suas viagens à Alemanha. Chamada a testemunhar diante do conselho em outubro, ela disse que, apesar de ter sido forçada a fazer a primeira viagem para que continuasse cantando, fez a segunda para poder doar seu cachê aos prisioneiros franceses, junto com mapas e falsas carteiras de identidade que ajudaram muitos a fugir; Andrée Bigard corroborou seu depoimento, oferecendo detalhes. Depois que Piaf deu o nome de amigos judeus cujos esconderijos tinha arranjado e financiado, o conselho votou com unanimidade: “sem sanção e congratulações”<sup>242</sup>.

Artistas como ela tinham sido forçados a obedecer a ordens dos alemães, ela disse a um repórter do *Ce Soir*. Ela sabia dos boatos, “alguns deles mal-intencionados”<sup>243</sup>, a respeito das suas viagens à Alemanha. Agora que o conselho a considerara limpa, ela podia explicar suas ações, já que viera a saber que 118 prisioneiros tinham conseguido fugir com identidade falsa. “Obriguei-me a viajar em torno das armadilhas da máquina de propaganda nazista para manter a confiança do público francês”, ela explicou. Na fotografia que ilustra a matéria, Edith tem uma expressão deprimida e usa um vestido escuro abotoado até o queixo, como se estivesse de luto pelas perdas dos últimos quatro anos.

Edith já tinha deixado Paris quando essa entrevista foi publicada em outubro. Depois de uma série de eventos em benefício das vítimas da guerra, ela fez uma turnê pelo sul da França com Yves. As versões dele para canções de Contet – “Battling Joe”, uma composição animada sobre um herói do boxe; “Luna Park”, sobre o feriado de um trabalhador; e a levíssima “Ma Gosse” – foram muito bem, exceto em Marselha, onde o público queria seus refrões de cowboy. Piaf lhe disse para não desanimar. Sob suas asas, ele aprendeu a identificar “as canções que eu não devia abandonar e a tentar outras enquanto prosseguisse, afinando as que funcionavam e monitorando as que não imediatamente, mas que poderiam funcionar algum dia”<sup>244</sup>. Os jornais estavam cheios de elogios a Piaf, mas também a seu protegido, “esse rapaz alto e bonito cheio de entusiasmo... que, sozinho, faz o palco parecer tão pequeno”<sup>245</sup>.

Em dezembro eles se apresentaram para os soldados norte-americanos com base em Marselha. Enquanto Edith andava impacientemente nos bastidores, Yves conquistava o público ao se dirigir a ele entre as canções usando gírias ianques. Ele a levou para conhecer a sua família, imigrantes italianos que se tinham estabelecido num dos bairros de “macarrão” de Marselha nos anos 1920, quando seu nome, ainda não afrancesado, era Ivo Livi. A vizinhança inteira apareceu para cumprimentar o casal; os Livi receberam os dois com uma refeição festiva.

A irmã de Yves, Lydia, que se tornaria próxima de Edith, observou as reações da estrela ao seu clã: “ela ficou um pouco assustada com nosso jeito barulhento de celebrar e pareceu surpresa porque falávamos muito e tão rápido. Mas também parecia atraída pelo espírito acolhedor da nossa família”<sup>246</sup>. Edith repreendeu Yves por reclamar dos Livi. Ele tinha sorte de tê-los. Porque crescera sem uma família, ela tentou criá-la com sua comitiva de músicos, compositores e ajudantes. Os Livi consideraram que agora ela e Yves estavam noivos, sua relação fora selada pelo abraço do clã.

Se a breve estada do casal em Marselha representara seu noivado não oficial, a festa que Piaf deu quando retornaram a Paris serviu para apresentar o novo parceiro à imprensa. Houve um tropel de jornalistas amontoados no cabaré Mayfair em 15 de janeiro de 1945, onde ela anunciou sua primeira temporada estelar desde a Libertação e a estreia do casal como um duo. Eles se apresentariam no Etoile, o teatro de estilo imperial na Avenue Wagram, de 9 de fevereiro a 8 de março. Nas semanas seguintes, eles ajustaram o repertório que tinham criado na turnê pelo sul. Três dias antes da estreia, Edith soube que sua mãe tinha morrido de overdose, aos 49 anos. A nota num jornal afirmava que seu corpo fora deixado numa calçada



pelo homem com quem ela vivia e daí levado ao necrotério. Piaf pediu a Contet que a ajudasse com os preparativos para o enterro de Line no cemitério Thiais, onde também estava Cécille, mas não compareceu ao funeral. Apesar de enviar-lhe uma mesada e de ajudá-la quando estava em crise, Edith afirmava ter pouco afeto pela mãe, que reaparecera em sua vida apenas para explorar a filha. Quando o sepulcro dos Gassion que ela comprara no cemitério Père Lachaise ficou pronto, Edith transferiu os restos do pai e da filha para lá, mas deixou o da mãe onde estava.



A julgar pelas fotografias de Yves e Edith tiradas nessa época, ela estava profundamente apaixonada pelo novo parceiro. Nos primeiros anos eufóricos do seu romance, escreveu diversas canções para reformular o repertório e expandir seu leque de estilos. “Sophie”, um adeus ao amor com sabor jazzístico, parecia-se com várias canções que outros tinham escrito para Edith (a tal Sophie perde o gosto pela vida quando seu amor a abandona), mas dava a Yves a chance de interpretar uma canção sentimental típica. Com uma veia diferente, sua letra espirituosa para “Il fait des...” retrata um fã de música pop que fica “hystérique” quando escuta “musique”, mas se torna “mélancolique” se for “classique”. Ela se divertia com os versos enquanto lhe dava a chance de fazer o público sorrir.

Sem dúvida ela assistiu com prazer a Montand interpretando “Elle a...”, outra de suas canções ao mesmo tempo delicadas e provocantes, sobre uma mulher como ela mesma. “Un petit bout de femme pas plus grand que ça”, começa a letra (“uma pequena mulher não maior do que aquela”), ela era seu “buquê de risos”. Rimando “tormentos” e “momento”, Piaf queria dizer que tanto o amor quanto seus tormentos eram ambos transitórios. Ela devia sorrir quando seu amor cantava elogios a ela mesma: “Elle a des rires / Pour me séduire”, um verso que liga a sedução aos risos. Aí ela já estava suficientemente confortável em seu papel no dueto como letrista e como amante para deixar que a dúvida dele surgisse no refrão: “Elle a... / Des tas de choses / Des choses en rose / Rien que pour moi... Enfin... je le crois” (“Ela tem... / Todo tipo de coisas / Todas elas viçosas / Só para mim... / Ao menos... espero que sim”).

Por essa época, Montand estava no topo do mundo. Aos 23 anos, dividia o faturamento no teatro Etoile, cujas galerias elegantes e escadaria de mármore rosado devem ter-lhe dado a sensação de que de fato chegara lá. (O Etoile, antes uma casa para óperas cômicas, costumava programar mais os shows de estrelas conhecidas do que os de variedades.) Como show de abertura, ele foi um sucesso de tal ordem, que Piaf teve de se empenhar mais do que de costume para ganhar de volta a plateia; esta deu mostras de que as novas canções escritas para ela por Contet, especialmente uma intitulada “Mariage”, soavam muito discretas.

“Não tente se elevar acima de si mesma”<sup>247</sup>, repreendeu-a o crítico Serge Weber em uma carta aberta a Piaf publicada em 15 de fevereiro. As pessoas a amavam porque ela era “simples e natural”, ele alertava, elas querem canções com que possam se identificar, “com palavras que todo mundo entenda”. (O menosprezo de Weber pela poética de Contet veio

num momento em que a vida musical francesa estava marcada por um desejo intenso de reafirmar valores do período pré-guerra que tinham sido suprimidos sob a Ocupação.) Apesar de outros críticos, que acusaram Piaf de estar intelectualizada demais também, terem culpado as letras de Contet, *L'Aurore* discordou; as canções dele combinavam bem com a nova *persona* de Edith. Ignorando o criticismo, ela cantaria as letras de Contet (incluindo alguns dos seus maiores sucessos, “Padam... padam” e “Bravo pour le clown”) pelo resto da sua vida.

Em março, Piaf e Montand apresentaram-se no Casino Montparnasse, no qual as plateias aplaudiram o repertório dele tão entusiasmamente que começaram a circular boatos a respeito de o protegido estar superando sua mentora. Quando Piaf saiu em turnê, Montand não foi incluído, mas ela mudou de ideia no último minuto. As canções que tinha escrito para ele foram bem recebidas em Marselha, especialmente “La Grande Cité”, uma crítica ácida à vida dos trabalhadores em uma cidade, “Là où les hommes turbinent / Toute une vie sans s’arrêter” (“Onde homens são escravizados / Por toda a vida, até o fim”). A letra reflexiva de Piaf, na opinião de um crítico local, era repleta de “*tristesse souriante*”<sup>248</sup> (“uma tristeza sorridente”). Mas foi a nova convicção demonstrada por Montand que impressionou o público. “Não mais um artista de apoio na programação de Piaf”, o crítico continuou, ele se tornara “o equivalente, ao final do primeiro ato, do que ela era no segundo”.

Piaf confessou a Contet e a outros que vinha se sentindo ansiosa em relação a subir ao palco depois da sua coestrela. “Quando saí em turnê com Yves”<sup>249</sup>, ela disse a um deles, “ele obtinha triunfo após triunfo, e noite após noite eu carregava minha cruz”. Apesar de as sessões de gravação de Edith para a Polydor naquela primavera terem-na feito se sentir segura novamente, Yves fez seu primeiro disco com uma gravadora rival. Os trocistas de plantão do *showbusiness* comentavam como era apropriado o nome artístico do rapaz: *montant* significa “subida”, um trocadilho na medida certa para sua rápida ascensão à fama.

Apesar da sua angústia, Edith continuou escrevendo canções que um dia se tornariam seus próprios triunfos. Certa vez, quando estava sentada com sua amiga Marianne Michel num café nas Champs-Élysées, a jovem reclamou que não tinha nada de novo para cantar. Edith começou a rabiscar palavras na toalha de mesa, de papel, uma canção em que vinha pensando já havia algum tempo: “Quand il me prend dans ses bras, / Qu’il me parle tout bas / Je vois les choses en rose”. A amiga pensou sobre “choses en rose” (eco de uma canção recente que Piaf escrevera para Montand, “Elle a...”) e sugeriu, no lugar daquele verso, “la vie en rose”. De repente Edith tinha título, letra e música da composição que seria traduzida em dezenas de idiomas e se tornaria sua canção-tema.<sup>250</sup> Mas, naquele momento, Piaf fez disso um presente para Marianne; só gravaria “La vie en rose” dois anos depois.

Em julho, ela e Montand se apresentaram no Chez Carrère, uma casa noturna com paredes brancas, cadeiras, cortinas e um piano, onde deveriam cantar como se tivessem acabado de aparecer para uma visitinha a um clube privado. A pedido de Piaf, Montand ganhou um papel no seu novo filme, *Etoile sans lumière*, que seria dirigido por seu amigo Marcel Blistène. O enredo, escrito para Piaf quando Blistène estava escondido na guerra, tornou-se ocasião para sua melhor performance cinematográfica. Como Madeleine, a substituta (ou “estrela

invisível”) cuja voz incandescente dubla a de uma atriz de filmes mudos em sua primeira fala, Piaf cantaria cinco canções; Montand faria o papel do seu namoradinho do interior. Deve ter soado familiar quando Madeleine disse ao noivo que deveriam adiar suas núpcias: “você ainda é um pouco jovem”, ela explica. “Você tem que crescer!”. Por essa época a reputação de Montand já tinha deixado a “noiva” da vida real bastante apreensiva.

Ainda assim, eles tinham muito o que aproveitar juntos, apesar das tensões em sua relação e de certo clima triste na Paris do pós-guerra, onde o governo muitas vezes falhava, e itens essenciais, como leite e carne, só podiam ser obtidos por quantias absurdas. Um dia depois que o irmão e a irmã de Yves assistiram a um show dos dois no Etoile, Edith convidou os “cunhados” para jantar num restaurante em que beberam os melhores vinhos. Na manhã seguinte, Lydia deu de cara com o casal lendo uma peça de Molière em voz alta na cama, com Edith em seu papel de mentora, como aprendera com Bourgeat, Asso e Meurisse. (Para interessar tanto as massas quanto os intelectuais, ela afirmava, Yves precisava ler Verlaine e o filósofo Bergson.) O casal celebrou seu primeiro Dia da Bastilha do pós-guerra na Place de la Concorde, onde Piaf cantou em homenagem a De Gaulle. Pelo resto do verão, as tensões submersas nunca mencionadas entre os dois fervilharam ao final das filmagens de *Etoile sans lumière*, que termina com Piaf caminhando sozinha por uma rua escura de Paris.

Alguns amigos do casal punham suas dificuldades na conta da rivalidade profissional. Na versão com mais nuances dada pelos biógrafos de Montand, “o que detonou o desgaste entre os dois foi o fato de seu show ter se tornado demais para o público médio. (...) Eles não estavam numa competição equilibrada. Montand, a revelação do momento, podia se dar ao luxo de ser um pouco prejudicado por uma estrela de primeira grandeza, mas Piaf, por mais que admirasse fervorosamente seu protegido, tinha uma reputação a defender”<sup>251</sup>.

Em setembro, ela assegurou sua reputação numa curta temporada solo no Etoile, com canções escritas por Contet e Monnot para *Etoile sans lumière*, incluindo a surpreendente “Chant du pirate”, com Piaf como o líder dos piratas, e “Adieu mon coeur”, um sentimental adeus ao amor e à época em que *vagabond* rimava com *chanson*. Na noite de abertura, a plateia estava tão empolgada que não parava de gritar “Bravo!”<sup>252</sup>. Um repórter da *Paris-Presse* escreveu: “ela merece o sucesso que tem. Sua voz é ímpar, forte, incisiva, atirando notas como o canto de um pássaro que atinge os assentos mais afastados da casa”. Admirado com a habilidade dramática de Piaf, ele elogiou sua interpretação, “cheia de uma angústia que tem mais a ver com a alma do que com o mundo”. Quando Chevalier foi aplaudi-la, ela disse ao público que estava muito honrada em cantar para ele; duas semanas depois, Montand a acompanhou a um jantar no apartamento de Chevalier. Pode ter parecido que Piaf não tinha medo de nada, mas, dois dias antes de Montand substituí-la como atração principal no Etoile, uma crítica desfavorável ao seu show foi publicada no *Spectateur*. Suas novas canções eram literárias demais, o crítico escreveu, muito distantes dos seus dias como La Môme Piaf. Ela deveria se livrar daquelas canções pretensiosas (de Contet) e voltar ao antigo repertório, com seu elenco de “ladrõezinhos e prostitutas (...) coisas que eram simples e verdadeiras”<sup>253</sup>. A nova Piaf com sua afetação era “insuportável”, ele concluiu, “distante demais daquela pobre, queridinha Môme Piaf, que um dia já fora tão real quanto a vida”.

No dia seguinte à estreia de Yves no Etoile, Edith saiu em turnê pelo norte da França e a Bélgica. Em 28 de outubro *La Dépêche de Paris* ovacionou Montand como “a personalidade mais forte a surgir na cena musical desde os primórdios, agora distantes, de Charles Trenet”<sup>254</sup>. Quem sabe por coincidência, ele mandou um telegrama a Edith, enquanto estava em Bruxelas, terminando a relação: “talvez você esteja certa”<sup>255</sup>, dizia o telegrama. “Sou jovem demais para você. Com todo meu coração lhe desejo toda a felicidade que você merece.”

No dia seguinte, Edith escreveu a Jacques Bourgeat sobre o fim do namoro, anexando o telegrama à carta. Estava tudo bem, ela refletiu. O jeito dele de terminar tudo revelava seu caráter, ou a falta dele: “um telegrama... é mais fácil do que uma carta, uma carta leva mais tempo, um telegrama pode ser ditado; quanta consideração, que jeito de pensar sobre o amor”<sup>256</sup>. Apesar de o sarcasmo mal disfarçar o golpe sobre seu orgulho, ela dizia estar melhor sem ele. “Estou desesperada para me dedicar ao meu trabalho. (...) Meus amores me custam demais!” Mas ela precisava do apoio de Bourgeat: “eu espero... que você consiga parar de me ver como um pequeno e estranho fenômeno e saiba que sou uma mulher que está sofrendo demais e se sente muito só”.

Piaf foi mais bondosa com Montand em suas memórias. Recordando a felicidade dele ao ser aclamado pelo público no Etoile, ela disse: “sempre terei orgulho de ter desempenhado um papel em seu sucesso”<sup>257</sup>. Mas, depois dessa tentativa de gentileza, ela cita um comentário de Chevalier: “existem aqueles que dizem: ‘levou um tempo até que você chegasse ao topo’, e aqueles que dizem: ‘você chegou lá bem rápido’. Notou que os primeiros são os verdadeiros amigos? Eles são os meus pilares de força, aqueles que sabem que tive que dar muito duro”. Em sua própria voz, ela observou então que “um certo senso de *métier*, que deve acompanhar o talento, não pode surgir do nada; precisa ser adquirido gradualmente”.

Piaf pode ter acreditado que Montand chegou ao topo rápido demais (e por conta dela), mas os amigos observaram que sua relação seguiu um padrão familiar. “Quando Edith conseguia de alguém o que pretendia obter”<sup>258</sup>, explicou Danielle Bonel, “não havia muito mais o que ela pudesse fazer ali. Quando ela não tinha mais nada para dizer ou ensinar, aquela pessoa não a interessava mais.” Tendo feito o papel de Pigmalião para seu amante companheiro, ela apenas assistiria ao resto da escalada dele à fama sem ela.



Piaf comemorou seu aniversário de 30 anos no Club des Cinq, uma casa noturna *chic* de Montmartre em que a orquestra de Michel Emer vinha adaptando o jazz norte-americano ao gosto francês. Cantando todas as noites “Je m’en fous pas mal”, de Emer, incitava-a a esfregar o nariz nas vicissitudes da vida: “Y peut m’arriver n’importe quoi / Je m’en fous pas mal” (“Não importa o que aconteça comigo / Eu não dou a mínima”). Em meio a sua temporada de dezembro no clube (aberto por amigos do boxeador Marcel Cerdan), também cantou num evento de gala na noite de Natal que tinha Montand na programação, mas com

ela como atração principal. Havia muito o que celebrar naquele mês. Fazia dez anos que Edith tinha sido descoberta por Leplée e gravara seu primeiro disco. Em janeiro de 1946, ela voltou a morar no Hôtel Alsina, talvez para colocar o caso com Montand de uma vez para trás, embora os dois tivessem o cuidado de manter boas relações, dado que agora ele também cantava no Club des Cinq.

Nesse momento, Piaf já formara o time que escoraria sua vida profissional. Emer a apresentara a um músico de formação clássica, chamado Robert Chauvigny, que assinou contrato exclusivo para acompanhar Edith, e que comporia muitas de suas músicas. Quando Chauvigny trouxe o acordeonista Marc Bonel como possível adição à orquestra, Piaf ficou indecisa, porque ele não sabia ler partituras, mas mudou de ideia assim que Bonel mostrou que conhecia todas as suas músicas de cor. Em novembro de 1945, ela conheceu Louis Barrier, que trabalhava no Office Parisien du Spectacle (Departamento Parisiense de Entretenimento). Com sua perspicácia habitual, percebeu que ele era o tipo de pessoa com quem podia contar, e o chamou para ser seu empresário. Depois de hesitar um pouco, ele concordou. Chauvigny, Bonel e Barrier ficariam com Edith pelo resto da sua carreira, proporcionando-lhe a estabilidade e a devoção que ela exigia de seu séquito.

Apesar de os partidos refratários franceses terem recentemente formado uma Assembleia Constituinte Nacional, o corpo que escreveria a Quarta Constituição da República, o cenário político do pós-guerra ainda não se estabelecera. A eleição de De Gaulle como chefe de Estado fora unânime, mas ele estava insatisfeito com os partidos esquerdistas que eram quase maioria. Em janeiro de 1946, acreditando que não poderia governar, renunciou. Materialmente, a França não chegava a estar muito melhor do que durante a Ocupação; feijão e lentilha precisavam ser importados da América do Sul para compensar as provisões reduzidas da França.

Quando Edith saiu em turnê em janeiro, a moeda francesa estava no fundo do poço, e milhares de parisienses sofriam com a gripe. Ela cantou primeiro em Besançon, onde a gerência não pôde pagar seu cachê, depois em Saint Moritz, Suíça, e em outros *resorts* de inverno. Mudar de palco todos os dias era exaustivo, ela disse em carta a Bourgeat, mas os Alpes eram lindos, com “montanhas de neve e silêncio imponente”<sup>259</sup>. Ela lhe pediu notícias de um certo “*chou-fleur*” (ou couve-flor, referindo-se a Montand), e também que pegasse de volta seus discos que estavam com “aquele otário grandalhão”. A imprensa e o corpo diplomático a tratavam “como uma rainhazinha”, ela continuou na carta. “É por isso que não tenho mais o direito de ser burra; as pessoas me levam a sério, e eu tenho que fazer a mesma coisa!” Cada livro que Bourgeat lhe enviava era uma alegria. Os homens podiam ser decepcionantes, mas ela tinha encontrado “outros prazeres” em tudo o que aprendera desde que Jacquot lhe apresentara os clássicos. Ela terminou a carta mencionando esperar que sua prosa demonstrasse os benefícios da sua atual tutela.

Alguns dias depois, em Lausanne, Piaf fez uma descoberta que levaria à fase seguinte da sua carreira. Barrier acertara uma data num cabaré gerenciado por um conhecido do pré-guerra chamado Jean Villard, que se apresentara na sua companhia no A.B.C. com o nome artístico de Gilles. O velho amigo de Edith lhe ofereceu uma composição nova, “Les trois



cloches”, que soava como uma versão moderna do tipo de música *folk* que se tornara popular durante a Ocupação, quando o governo de Vichy promovia uma visão idílica da cultura das pequenas vilas. Piaf a levou para Paris, quase certa de que cantaria a música, mas não sozinha.

Além do entusiasmo comum pelo jazz norte-americano, que representara uma forma de resistência aos nazistas (que rejeitavam o estilo como depravado), muitas plateias no pós-guerra respondiam bem ao *revival* das canções que chamavam de *folklorique*. Enquanto a juventude urbana, especialmente uma turma de provocadores conhecidos em Paris como *les zazous*, amontoava-se nos porões escuros dos clubes de jazz que ficavam na Rive Gauche, outra turma, nas províncias, apreciava um coral certinho conhecido como Les Compagnons de la Chanson, formado por oito cantores cujas harmonias antiquadas vinham ajudando a recriar o gosto popular pelo repertório mais tradicional da música francesa.

Edith conheceu Les Compagnons num evento em benefício dos trabalhadores ferroviários franceses e demonstrou interesse neles apesar do estilo tipo “escoteiros”<sup>260</sup>. “Eles não tinham muita experiência”, ela recordou, “mas ser jovem é um defeito tão charmoso... Não era preciso ser um avaliador de joias para enxergar o grande potencial que tinham.” Ao retornar a Paris, ela começou a pensar em maneiras de deixar para trás de vez sua imagem de “pobre pequena Môme”. Teve essa ideia em abril, no transcorrer de uma turnê patrocinada pelo exército, na qual rodou o leste da França e a Alemanha com Les Compagnons de la Chanson. Apesar de ter ficado tocada pela juventude deles (o mais velho tinha 26 anos), ela disse aos rapazes que jamais fariam sucesso com o repertório que tinham. Mas, quando lhes ofereceu “Les trois cloches”, eles recusaram, até que ela se propusesse cantar a música com eles.

Em maio, Piaf orquestrou uma campanha para lançar o grupo em Paris, o primeiro passo do que se tornaria uma carreira internacional. Enquanto cantava no Club des Cinq, ela ensaiava “Les trois cloches” para intensificar o jogo dos timbres cristalinos deles com o seu, mais sombrio. Em 10 de maio, Les Compagnons fizeram um teste para a Columbia, que tinha acabado de gravar a trilha de Piaf de *Etoile sans lumière* (o filme foi um grande sucesso).

Na noite seguinte, ela e o grupo se apresentaram juntos no Club des Cinq. Jean Cocteau, presente a pedido de Edith, ficou tão emocionado com a performance, que a glorificou em texto como “o estranho casamento de Madame Edith Piaf e um grupo de jovens”<sup>261</sup>. Para ele, “suas solidões gêmeas se combinam num todo sonoro em que *la France* é tão tocantemente expressa que traz lágrimas aos olhos”. Cantando a capela, Les Compagnons substituíram a orquestra, ao mesmo tempo em que formavam uma espécie de escolta em torno de Piaf, cujos timbres incandescentes ecoavam nas harmonias do grupo. Foi como se uma frágil figura vestida de preto tivesse juntado esses jovens para protegê-la e, no entanto, ao começar a cantar, seu senso intuitivo os guiasse. Les Compagnons formavam, concluiu Cocteau, “a árvore de música” que dava abrigo ao “rouxinol” da França.

Em junho, Piaf também encontrou apoio em sua harmonia com o líder do grupo, Jean-Louis Jaubert. Como Montand, Jaubert era quase cinco anos mais jovem que ela, mas, diferentemente do antecessor, improvável que se tornasse seu rival. Judeu da Alsácia que sobrevivera à guerra usando um nome falso, ele tinha o dom de fazer Edith rir. De Nice, onde



fazia temporada de uma semana, ela contou a Bourgeat sobre suas esperanças de retomar “lições”<sup>262</sup> ao retornar a Paris e em relação à sua felicidade com Jaubert. “Tenho certeza de que estou apaixonada por ele”, continuou, “e também tenho certeza de que ele não vai me desiludir, porque nunca mentiu. (...) Finalmente poderei ser o que sempre quis, uma mulher boa, uma mulher em quem um homem pode depositar sua confiança.”

Aqueles que conheciam bem Piaf, como Contet, tinham dúvidas sobre sua habilidade para ser fiel. Na opinião dele, o que importava para ela, acima de tudo, era *la chanson*. “Palavras e música são seus amados escravos”<sup>263</sup>, ele escreveu em maio. “Milagrosamente, eles se rendem por causa da sua paixão. Ela os ama tanto quanto a terra ama a chuva.” Com grande respeito e afeição, ele descreveu o único jeito de Piaf se manter sempre fiel: “ela dorme com as suas canções, encanta-as, engancha-as... Elas a possuem.”

<sup>234</sup> Madame Billy, p. 130.

<sup>235</sup> Françoise Holbane, “Edith Piaf au Moulin de la Galette”, *Paris-Midi*, 6 jun. 1944.

<sup>236</sup> *O mais longo dos dias*, de 1962, com John Wayne e Richard Burton no elenco, baseado em livro homônimo publicado em 1959. (N. da T.)

<sup>237</sup> EP, *Au bal*, p. 109.

<sup>238</sup> Yves Montand, com Hervé Hamon e Patrick Rotman, *You See, I Haven’t Forgotten*, p. 108-9.

<sup>239</sup> Contet, citado em idem, p. 110-11.

<sup>240</sup> *Midi-Soir*, 10 nov. 1944, citado em *ibid.*, p. 124.

<sup>241</sup> EP, citado em *ibid.*, p. 118.

<sup>242</sup> Herbert Lottman, *The People’s Anger*, p. 259-60. Cf. Duclos e Martin, p. 225-6.

<sup>243</sup> EP, citado em “Les 118 Evadés d’Edith Piaf”, *Ce Soir*, 21 out. 1944.

<sup>244</sup> Montand, p. 124.

<sup>245</sup> “Edith Piaf triomphe aux nouveautés”, *Victoire Tendance*, 25 nov. 1944, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 32.

<sup>246</sup> Lydia Livi Ferroni, citado em Montand, p. 125.

<sup>247</sup> Serge Weber, em *Francs-Tireurs*, 15 fev. 1945, em Brierre, p. 67.

<sup>248</sup> Pierre Francis, “Edith Piaf et Yves Montand au Théâtre des Variétés” [abr. 1945], em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 43.

<sup>249</sup> EP, citado em Monique Lange, *Piaf*, p. 100.

<sup>250</sup> Porque Piaf tinha credenciamento na Sacem como letrista, mas não como compositora, pediu a Marguerite Monnot que emprestasse seu nome para “La vie en rose”. Quando Monnot se recusou, Piaf procurou um velho amigo e pianista, Louiguy (Louis Guglielmi), que concordou.

<sup>251</sup> Montand, p. 128 (observações de Hamon e Rotman).

<sup>252</sup> René Bizet, em *Paris-Presse*, 15 set. 1945, citado em Duclos e Martin, p. 242.

[253](#) Jean Wiener, em *Spectateur*, 3 out. 1945, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 44.

[254](#) Max Favalelli, em *La dépêche de Paris*, 28-29 out. 1945, em *Montand*, p. 133.

[255](#) Incluído em EP a JB, 29 out. 1945.

[256](#) Idem.

[257](#) EP, *Au bal*, p. 112-3.

[258](#) Danielle Bonel, citado em Brierre, p. 69, em que o autor também cita um contemporâneo de Piaf que afirma que ela tinha provocado a separação, dizendo a Montand que ele não precisava dela. É tentador pensar que a maneira de Piaf provocar o fim das ligações refazia, de alguma maneira, a dinâmica do abandono pela sua mãe.

[259](#) EP a JB, Saint Moritz, 19 fev. 1946.

[260](#) EP, *Au bal*, p. 115-16.

[261](#) Jean Cocteau, “Les Compagnons de la Chanson”, *Diogène*, 24 maio 1946, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 45.

[262](#) EP a JB, 20 jun. 1946.

[263](#) Henri Contet, “Du Palais de Chaillot au Club des Cinq”, *Toujours Paris*, 23-29 maio 1946, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 46.

## CAPÍTULO NOVE

### 1946–1948

A paixão de Piaf por Jaubert oscilaria nos dois anos seguintes, mas não sua fé na habilidade de Les Compagnons para revitalizar *la chanson française*. Depois da profunda desmoralização causada pelos anos de Ocupação, parecia obrigatório renovar a vida cultural francesa, e, para Edith, assegurar sua imagem de “rouxinol” do país, já que Cocteau a promovera de pequeno pardal à estatura de diva.

Para compreender o entusiasmo dela por Les Compagnons é preciso imaginar o cenário do período pós-guerra. Pode ser difícil para quem fala inglês e ouviu “Les trois cloches” primeiro como “Jimmy Brown” (“Three bells”.) imaginar o efeito tonal da letra insípida (para ouvintes de língua inglesa) ou compreender sua ressonância em 1946, quando os timbres retumbantes da canção impressionaram até os parisienses mais enfastiados. Apesar de Vichy ter encorajado a formação de corais para propaganda eficaz, corais de igreja, de escoteiros e outros grupos de canto haviam adaptado o repertório tradicional com méritos próprios. O sucesso do grupo Les Compagnons ao levar seu formato de canção às casas de show pode ser creditado à sua imagem de bons moços e às harmonias transparentes. Evocando lembranças de um ideal de *la France profonde*, do interior da França, onde a vida das pessoas se desenrola ao som de sinos de igreja, Les Compagnons assumiram a aura de coral de vilarejo. “No conturbado período após a Libertação”<sup>264</sup>, escreveu um historiador, “essas harmonias repercutiram com vigor e então, gradualmente, desapareceram, como um eco num mundo recolhido, logo passando a evocar nada mais do que um sonho nostálgico de quietude para vários cidadãos da cidade grande.”



Tal sonho nostálgico contagiou a imaginação da França em 1946, quando ideais de uma vida harmoniosa funcionavam como antídoto aos anos de guerra. Em turnê com Les Compagnons em abril, Piaf descobriu que também gostava de algumas canções *folk*. Certa noite, quando o grupo cantava uma dessas, particularmente triste, chamada “Céline”, ela os surpreendeu cantando os versos da heroína, cujo namorado fica sabendo da sua morte ao retornar da guerra, e então ouve em sua voz angelical a promessa de que um dia se encontrarão outra vez. Esse momento de inspiração se tornou parte do seu show, assim como o tamborilar improvisado de Edith em outra canção *folk*, “Le roi fait battre tambour”. Apesar de entender a importância de manter as músicas mais tradicionais no repertório, ela os incentivou a “modernizar”<sup>265</sup> seu estilo, a incluir canções que pudessem se tornar populares

“e, naturalmente, canções de amor”.

Para ajudá-los a fazer a transição, Edith presenteou o grupo com “La Marie”, que tinha sido escrita para ela, mas parecia mais indicada para uma voz masculina, porque tranquilizava a amada a respeito do seu futuro juntos. Em seguida, os letristas começaram a criar para Les Compagnons. O poeta Blaise Cendrars deu-lhes “La complainte de Mandrin”, uma balada sobre um bandoleiro parecido com Robin Hood; Jacques Bourgeat escreveu “Les vieux bateaux” para Edith e o grupo; e Raymond Asso deu-lhes “Comme un petit coquelicot”. A popularidade com o público parisiense confirmou a intuição de Piaf, de que ela e Les Compagnons iriam longe juntos. Quando eles incluíram um terceiro barítono, ela arranjou uma série de participações conjuntas com o grupo em programas de rádio, intitulada *Neuf Garçons et un coeur*, com ela mesma como o “coração” do coral.

Pelos dois anos seguintes, Les Compagnons fizeram parte de todas as suas maiores turnês, apresentações e gravações. Piaf os incluiu em eventos beneficentes em prol dos prisioneiros de guerra franceses e as crianças da *stalag* que ela patrocinava. Eles cantaram com ela em 16 de maio no enorme Palais de Chaillot, onde Edith dispôs de uma orquestra formada por sessenta pessoas e teve a aprovação de Cocteau, cuja homenagem à “*génie*” de Piaf (lida pelo mestre de cerimônias) mostra a dimensão da adulação com a qual ela era agora recebida.

“Madame Edith Piaf é um gênio”<sup>266</sup>, começava o texto de Cocteau. “Nunca houve ninguém como ela; nunca haverá.” A plateia era conduzida a perscrutar “esta pequena e extraordinária pessoa... sua testa de Napoleão Bonaparte, seus olhos como os de uma pessoa cega que tenta enxergar” quando ela surge no palco. “Depois de um instante de hesitação”, ainda segundo o texto, “uma voz se levanta das suas profundezas, a voz que vive nela da cabeça aos pés, despontando como uma onda de veludo escuro e terno sobre nós, a nos perfurar, a nos penetrar a fundo. A ilusão está completa. Edith Piaf, como um rouxinol invisível em seu galho, ela mesma se torna invisível. Há apenas seu olhar, suas mãos pálidas, sua testa como cera refletindo a luz, e a voz que se dilata, cresce e gradualmente a substitui.”

Apresentar-se ao lado de uma estrela dessa magnitude era uma dádiva incrível para Les Compagnons. Fred Mella, o tenor líder, admirava a força e a determinação de Piaf, mas também seu respeito pelo público. (“Não posso permitir qualquer tipo de descortesia com o meu público”<sup>267</sup>, ela disse a um general responsável por seu atraso em uma turnê pelo exército.) Edith sentiu-se rapidamente em casa com sua jovem equipe. Como eles, sua “irmã mais velha” amava rir, recordou-se Mella. Às vezes, eles cantavam no metrô, “para enorme surpresa dos passageiros que não conseguiam acreditar no que viam e ouviam”.

“Ela se via como a décima *compagnon*”<sup>268</sup>, afirmou Jean-Louis Jaubert. “Conosco, ela era uma criança grande fazendo bagunça com os colegas”, que não conseguiam evitar dar-lhe beliscões no traseiro quando ela subia ao palco. Apesar de Jaubert ser seu favorito, ela pregava peças nele também. Mas, assim que começávamos a ensaiar, “ela se colocava completamente naquilo”, ele continuou, “mesmo sendo uma estrela”. Edith fez que Les Compagnons trabalhassem tanto quanto ela, ensaiando harmonias e entonações até que ficassem perfeitas.

Em Paris, eles se apresentavam com frequência no Club des Cinq, que em 1946 era “o”

lugar para se ouvir *le swing*. Entrando por um pátio e descendo alguns degraus, chegava-se ao grande porão em que a orquestra de Michel Emer podia estar tocando “In the mood” ou a mais nova música de Benny Goodman. Os patronos do lugar voltavam às suas mesas às dez horas, quando as cortinas cor de vinho se abriam e Piaf surgia no palco. Certa noite, Montand apareceu para vê-la cantar com Les Compagnons. Em outra, Marcel Cerdan foi com sua amiga Jo Longman, que convidou Edith a se juntar a eles após o show. Deslumbrado com a presença dela, Cerdan contou o quanto admirava sua voz. Quando ela pediu suco de tomate, ele automaticamente repetiu o pedido, como se a mesa pertencesse a ela. Alguns meses depois, um dia antes de ele impressionar os fãs de boxe de Nova York ao derrotar Georgie Abrams no Madison Square Garden, Edith mandou-lhe um telegrama: “saiba que Paris inteira está com você. E a pequena Piaf lhe manda um pedaço do seu coração”<sup>269</sup>.

A paixão de Piaf por Jaubert já tinha começado a esfriar, mas não por causa de Cerdan. Ela voou para Atenas em 31 de agosto para uma temporada solo de três semanas, numa casa noturna estranhamente batizada de Miami Club. “Começou tudo muito mal”<sup>270</sup>, recordou depois. “Cheguei no período das eleições. As pessoas estavam bastante nervosas e, quando os gregos ficam nervosos, não fazem por menos.” As atenções do país estavam voltadas para o plebiscito, que terminaria com a recente guerra civil, trazendo de volta a monarquia, e isso dificultava o entusiasmo das plateias, até que um jornalista apelidou Piaf de “*la chanteuse de poche*”. Os atenienses que falavam francês deram melhor recepção à “cantora de bolso” após as eleições, mas Edith contou a Bourgeat que estava detestando “o calor, o clima, a maneira como as pessoas pensam, sua culinária gordurosa e corredores imundos. Não possuo sua sabedoria, tampouco a de Platão ou Sócrates”<sup>271</sup>. Ela se sentiria melhor se Jacquot estivesse lá, apesar de saber que também ele ficaria consternado com o contraste entre a ideia da Grécia antiga e o Estado moderno.

Edith só encontrou o que Atenas tinha a lhe oferecer quando conheceu um belo ator chamado Dimitris (“Takis”) Horn, que lhe mostrou a Acrópole sob a luz do luar e a ensinou a dizer “eu te amo” em grego – frase de que ela se lembraria como “*sarapo*”. Ela se apaixonou por Takis à primeira vista. Sua proposta de casamento a comoveu, apesar de já ter uma esposa, de quem prometera se divorciar. Antes de embarcar no avião para Paris, Edith deu-lhe de lembrança a medalha de Santa Teresa que usava desde a infância. A escritora Edmonde Charles-Roux, sua companheira de assento no avião, fez o melhor que pôde para consolar Edith; ela chorou a viagem inteira, certa de que havia perdido o amor da sua vida.

“Eu te amo como nunca ameí ninguém, Takis”<sup>272</sup>, ela escreveu a Horn em 20 de setembro. “Acho que poderia fazer você muito feliz, e que o entendo muito bem. Sei que eu poderia jogar tudo para o alto por você.” Takis deveria responder aos cuidados de Dédée Bigard, que entregaria suas cartas a Edith. Logo ela passou a bombardeá-lo com telegramas. Não se sabe se os dois se reencontraram alguma vez. Em poucos anos, Horn começou a fazer sucesso com seus filmes, incluindo um em que cantava o tipo de música que Edith adorava.

Apesar do sofrimento, Edith juntou-se a Les Compagnons, conforme planejado, para uma turnê pelas províncias naquele outono. (É de se perguntar também se ela contou a Jaubert sobre Atenas.) Os cantores afinaram seu repertório diante de plateias entusiásticas em

capitais do interior, e voltaram para uma temporada de seis meses no Etoile. A princípio, tudo correu bem. Edith ofereceu uma recepção na noite de abertura para apresentar Les Compagnons a um seleto grupo de amigos, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Marcel Carné, René Clair e Maurice Chevalier. As vendas de ingresso superaram todos os seus recordes anteriores; a imprensa divulgou seus planos de continuar cantando nas rádios com Les Compagnons e destacou o vínculo da estrela com seu público: “se a música é boa e você põe o coração nela”<sup>273</sup>, disse Edith a um jornalista, “as plateias deixam de pensar em seus problemas. Esta é a nossa missão como cantores, fazer que elas, por três horas, esqueçam-se até de que existem”.

Naquele outono Piaf tornou a mostrar sua dedicação, multiplicando as participações em programas de rádio e as temporadas de shows. Em várias ocasiões, chegou a perder a voz. Amigos apareceram para substituir Piaf, inclusive Montand, cujo nome ainda estava vinculado ao dela na imprensa. Após um artigo sobre o caso dos dois ter aparecido no *Cinévue*, Bourgeat contou a Edith que o jornal o contatara, mas que, ainda que ele conhecesse os motivos da separação do casal, não os teria divulgado. O *Le Journal du Dimanche* promoveu a imagem de Piaf como uma Messalina moderna, com nove amantes – uma imagem contrária à que ela pintava com sua nova canção, “Si tu partais”, uma balada de orquestração exuberante, inspirada na sua paixão por Takis Horn, que começa com “Notre bonheur est merveilleux / Notre amour fait plaisir à Dieu” (“Nossa felicidade é maravilhosa / Nosso amor agrada a Deus”).<sup>274</sup> Mas a imprensa popular, talvez em resposta à insolente “Je m’en fous pas mal” (“Eu não dou a mínima”), sucesso então recente de Piaf, continuou tratando com sensacionalismo sua vida amorosa. Essa publicidade negativa, bem como a mágoa dela em relação a Horn, deve ter tido influência sobre seu desejo de passar mais tempo fora do país. O sentimento pró-norte-americano estava nas alturas nos anos do pós-guerra. Como muitos artistas franceses, ela queria cantar nos Estados Unidos, onde Chevalier tinha sido calorosamente recebido (e ricamente remunerado) antes da guerra. Por essa época, Barrier fez contato com Clifford Fischer, um empresário de Nova York que viera assistir à apresentação de Piaf no Etoile. Apesar da incerteza de Fischer sobre como os nova-iorquinos, acostumados a entretenimentos mais alegres, responderiam ao estilo sóbrio de Piaf, ele acertou um contrato e lhe recomendou aprender inglês. Les Compagnons não conseguiam acreditar em tamanha sorte quando Edith anunciou que iriam para Nova York. Depois que o grupo lhe deu de Natal um casaco de pele, ela brincou, dizendo que como eles eram nove, cada um lhe dera o equivalente a meia manga do casaco.

No final de 1946, Edith encontrou dois jovens artistas, Pierre Roche e Charles Aznavour, que tinham ganhado seguidores em Paris com suas adaptações de *swing* e *bebop*. Assim como a família de Piaf, a de Aznavour era de artistas; ele também começara cantando nas ruas. Quando o jovem armênio foi ao seu apartamento certa noite, ela o testou, perguntando-lhe, em gírias, se ele sabia dançar valsa. Ele respondeu que sim e, depois de enrolar um tapete, abrindo caminho, demonstrou suas habilidades com Edith. Segura de que Aznavour era confiável, Piaf o convidou, e a Roche, a se juntar a ela em turnê pela Suíça em março de 1947. Eles subiriam ao palco antes de Les Compagnons, e Aznavour acompanharia Piaf no



segundo ato.

Desde o começo, ela tratou o jovem cantor como a um irmão. Uma noite, em Genebra, quando a bilheteria rendeu uma quantia mínima, ela declarou: “somos crianças de rua, podemos nos arranjar, mas os outros precisam comer”<sup>275</sup>; eles explodiram de rir com a ideia dos bem-criados Compagnons passando o chapéu. Fred Mella entendeu-se bem com Aznavour e Roche, mas Jean-Louis Jaubert preocupava-se com a propensão da dupla para aproveitar a vida, o que significava, no caso, que agora havia alguém para encorajar as travessuras de Edith. (Aznavour fez um estoque de cerveja, escondido sob os bancos e no bagageiro, no compartimento de trem que ocupavam.) Quando deixou a turnê em abril, Charles percebeu que tinha carinho por Edith. “Eu não estava apaixonado”<sup>276</sup>, ele escreveu. “Estava dependente. Em poucos dias percebi isso (...)”, e era a mesma coisa com ela: “eu nunca pensei que sentiria tanto a sua falta”, ela escreveu, assinando o telegrama com “Sua irmãzinha das ruas, Edith”.

Apesar de normalmente banir das viagens a presença de acompanhantes da sua comitiva, Edith concordou em deixar que as esposas fossem com Les Compagnons em sua turnê pela Escandinávia naquela primavera. O que ela não sabia é que um dos rapazes do grupo, Guy Bourguignon, apaixonara-se por uma garota de 16 anos chamada Ginou Richer. A tensão de mantê-la escondida no seu quarto de hotel acabou com a concentração de Bourguignon. O grupo soube do motivo do seu ar distraído e contou a Edith, que mandou Ginou embora, mas mudou de ideia quando a moça se ofereceu para fazer-lhe o cabelo. Ginou logo se tornou cúmplice de Edith. Anos depois, escrevendo sobre essa amizade, ela salientou adorar a *joie de vivre* de Edith, “seu senso de humor, o jeito brincalhão, o gosto pelas piadas e pelo *nonsense*”<sup>277</sup>, e o papel que ela mesma, Ginou, desempenhava como “coleguinha divertida”.

Incentivado por Edith, o grupo aproveitou todas as oportunidades que surgiram para se divertir. Em maio, o clima ficou quente bastante para piqueniques na floresta. Eles levaram mais latas de cerveja do que sanduíches, Ginou recordou; ela e Edith dançavam canção, enquanto os rapazes faziam jogos de bebida que tinham inventado em homenagem a Edith. Depois de semanas experimentando todas as variedades de salmão defumado que havia no cardápio do hotel, Edith convidou a todos para comer macarrão em seu quarto, preparado no banheiro. Sua única decepção ocorreu em Estocolmo, quando, na primeira noite, a maior parte da plateia não voltou para seu solo após o intervalo. O empresário responsável explicou que na Suécia as estrelas da noite costumavam aparecer antes da segunda metade dos espetáculos, que em geral tinham menos atos. Piaf então adaptou a estrutura da performance para o gosto dos suecos, que compareceram em massa. Na última noite, quando a orquestra tocou “La Marseillaise”, e alguém da plateia lhe deu um buquê em formato de coração com flores azuis, brancas e vermelhas, ela começou a chorar. “Quando se está cantando na própria língua num país estrangeiro e se é homenageado desta forma, sem aviso”<sup>278</sup>, ela recordou, “é profundamente tocante.”

Edith retornou a Paris em junho para acertar os planos para a temporada no Playhouse Theater, em Nova York. Depois de uma rodada de aparições em estações de férias, cantou por um mês no Etoile com o duo de Aznavour e com Les Compagnons, que se juntaram a ela

também para gravações e uma das primeiras transmissões de televisão da França. Teria sido um choque receber uma resenha negativa de seu show no Etoile. Mas aconteceu, quando um crítico questionou o fervor da plateia, uma vez que, em sua opinião, a voz de Piaf não possuía mais “a mesma vivacidade” que tivera no passado; além disso, ela parecia polida demais em cena para suscitar reações, o que ele atribuiu aos preparativos para Nova York.<sup>279</sup> Em vez de se adaptar à paixão norte-americana pelo *glamour*, ela deveria “voltar a ser quem era, uma garota dos bairros pobres”, aconselhou. (Les Compagnons, ele escreveu, eram “a perfeição”.)

Piaf devia estar ocupada demais para dar atenção a críticas no mês que antecedia sua partida, quando também começou a filmar um longa-metragem chamado (como suas transmissões de rádio) *Neuf garçons et un coeur*. Contando com a fama de Piaf, Georges, o diretor, criou um roteiro de conto de fadas que atribuía duas funções a um único cenário – nele, havia a sórdida Pigalle, em que sua personagem procurava trabalho para seus cantores, e o paraíso a que eles eram transportados em sonho. Apesar de o filme ser um musical (incluindo “Sophie”, que ela pegou de volta de Montand, “Les trois cloches” e “La vie en rose”), os personagens não começavam simplesmente a cantar de repente, sem motivo nenhum, segundo Freedland. Na opinião dele, Piaf era uma ótima atriz: “ela não só cantava suas canções, mas as interpretava, brincava com elas, vivia as canções”<sup>280</sup>. Além disso, ela revelou senso de humor nas cenas que lhe permitiram ser “bobona”. Acrescentou que “Piaf era muito engraçada (...) ela nunca bancou a estrela, nem se preocupou em se colocar em posição privilegiada”.

Em 9 de outubro, um dia após terminarem as filmagens, ela, Les Compagnons, Marc Bonel, Loulou Barrier e os outros da sua equipe subiram a bordo do *Queen Elizabeth* a caminho de Nova York. “Não faço as coisas pela metade”<sup>281</sup>, observou Piaf. “Eu estava dando adeus ao Velho Mundo por uns tempos. (...). Os donos dos teatros todos sabiam que eu estava indo embora, que não me veriam tão cedo de novo.”



Antes mesmo que desembarcassem em Manhattan, Piaf foi cercada pelos repórteres. “Sorria, Edith”, diziam os fotógrafos, para seu espanto, até que se acostumou com o hábito norte-americano de tratar as pessoas pelo primeiro nome; o modo deles de mostrar que gostam de alguém, ela decidiu. Mais difícil foi se acostumar à maneira como diziam seu nome; para os franceses, ele soa quase como “Ídis”; para os norte-americanos, “Edith” pronunciada em francês era “Êdit”. Sem saber muito bem como apresentar a pequena estrela francesa aos seus leitores, o jornal *The New York Times* chamou-a de cantora de baladas que “durante a guerra ganhou muitos fãs entre os nossos militares”<sup>282</sup>. Ela era um tipo estranho de cantora, escreveu outro repórter do *Times*: “nada de lantejoulas, vestidos justos ou sofisticação para Mlle. Piaf”<sup>283</sup>, nem sua figura poderia assemelhar-se “à noção de beleza de um diretor de elenco de Hollywood”.

Enquanto Les Compagnons se maravilhavam com a dimensão da vida na próspera Nova York – os arranha-céus, carrocinhas produzindo cachorros-quentes a toda e qualquer hora, o

homem dos comerciais de cigarro Camel soprando anéis de fumaça sobre Times Square –, Edith estudava as características do norte-americano. Os nova-iorquinos estavam sempre apressados, ela concluiu, mas eram pontuais, “uma qualidade que acho louvável, porque eu mesma não a possuo”<sup>284</sup>. Além do mais, eles cumpriam suas promessas. Eram também “práticos” e “fáceis de agradar”, e possuíam um toque de “ingenuidade de coração de criança” que ela achava adorável. Logo após sua chegada, um aviãozinho sobrevoou Manhattan com uma faixa em que se lia “Maurice Chevalier está de volta”, tendo os Estados Unidos finalmente lhe dado um visto depois de ter sido perdoado na França. Se Chevalier era o típico francês-no-estrangeiro, Piaf poderia ser seu duplo feminino – desde que conseguisse se expressar em inglês como ele, com um toque do jeito *gouaille* (gozador) de Belleville e um “charmoso” sotaque francês.

Edith começou a aprender inglês com a ajuda de uma professora particular chamada Miss Davidson, uma entre os norte-americanos pontuais que ela admirava por princípio, mas cujas aparições sempre às 11 da manhã rapidamente perderam o charme. Entre as lições, estudava um pequeno manual chamado *L'Anglais sans peine* (Inglês sem lágrimas), em que se explicava que o “th” do inglês era pronunciado como se a pessoa tivesse a língua presa. Mas o entendimento de Miss Davidson sobre as gírias de Belleville logo suplantou o domínio de Edith sobre a língua inglesa. Ainda assim, ela tinha versões em inglês de “La vie en rose” e outras de suas canções para as plateias nova-iorquinas, e decidiu aprendê-las palavra por palavra. “Que país maravilhoso, e que povo gentil”<sup>285</sup>, ela escreveu a Bourgeat. “Meus nervos estão à flor da pele. Eu realmente quero tocar seu coração, porque gosto muito deles.”

A noite de estreia, 30 de outubro, foi um sucesso em boa parte por causa dos grandes nomes que compareceram ao Playhouse em quantidade – dentre esses, Lena Horne, Greta Garbo, Noël Coward, Gene Kelly, John Garfield e Marlene Dietrich, que se tornaria uma das amigas mais próximas de Edith. Esses veteranos do mundo do entretenimento gostaram do show de variedades antiquado (grupos de dançarinos hetero e homossexuais, performances sobre monociclos e dois ginastas conhecidos como “Poesia em movimento”) que precedeu Les Compagnons, ponto alto do primeiro ato. Após o intervalo, aplaudiram calorosamente cada um dos oito números de Piaf, incluindo “Le disque usé”, “Si tu partais” e “La vie en rose” apresentadas pelo mestre de cerimônias, que lhes deu traduções esquisitas das letras. (“Je m’en fous pas mal” ou “Eu não dou a mínima”, clássico com algumas gírias, tornou-se “Eu não deveria me importar”, mas a plateia reagiu bem apesar desse descuido.) Um membro da plateia permaneceu indiferente por toda a apresentação de Piaf. O renomado crítico George Jean Nathan começou seu texto dizendo que quatro dólares era dinheiro demais a se pagar por um show “do tipo que se encontrava no passado em um ou outro cabaré de Paris onde se pagava a entrada com poucos francos, ou, em alguns casos, se podia entrar apenas com a aparência de ter dinheiro suficiente no bolso para comprar uma cerveja”<sup>286</sup>. A resenha de Nathan desceu ainda mais o nível. Chamando aqueles que haviam aplaudido Les Compagnons de claque, reservou farpas para a “mulher baixinha e entroncada, de cabelos avermelhados em desalinho, cílios pesados de tanta maquiagem e uma boca pintada com o que parecia ser um quarto de uma garrafa de mercúrio cromo”. Depois de destrinchar a

“aparência lúgubre” da cantora, ele passou a menosprezar sua voz, “a qual, não importa a natureza da canção, mantém afinação e tom de desespero engasgado”. Na opinião do crítico, o repertório dela era “do padrão teatro de variedades: a canção sobre *l’amour*, a canção sobre a mulher casada relembrando as alegrias e tristezas da sua vida trágica (...) outra sobre a prostituta desamparada e por aí vai”. Nathan concluiu com uma nota de repúdio dedicada àqueles que gostavam de Piaf porque ela era francesa: “em um país mais frio e mais crítico (...) seu apelo deixa a desejar”.

A morna resenha do *New York Times* tampouco poderia confortá-la: “ela é uma autêntica artista em uma tradição fechada”<sup>287</sup>, o crítico amenizou, “que não faz concessões à metrópole estrangeira afoita”. A falta de reação positiva das plateias nas semanas que se seguiram à estreia fez que Edith sentisse que era melhor voltar para casa. Os nova-iorquinos não reagiam às suas narrativas, só queriam saber de dançar. Anos depois, ela compreendeu que, em 1947, a maioria dos norte-americanos preferia musicais a apresentações no estilo *vaudeville*, ou canções animadas como “Zip-a-Dee-Doo-Dah”. Com exceção dos soldados norte-americanos para quem tinha se apresentado na França, eles quase não conheciam canções que não tivessem um final feliz. As plateias esperavam que ela cantasse “melodias xaroposas nas quais *amour* rima com *toujours* e (...) *tendresse* com *ivresse* ou *caresse*”<sup>288</sup>, recordou Piaf. Do que ela não se lembrou em suas memórias é que Les Compagnons haviam “roubado” o show. Se seu *réalisme*, que foi encarado como tédio estrangeiro, intrigou o público de Manhattan, a energia jovem do grupo combinava com a expectativa por uma noite animada.

Suas memórias também falham em mencionar o desencanto que teve em relação a Jaubert. Apesar das ameaças que fizera de encerrar a parceria se não se casasse com ela, ele se recusou a isso porque ela era católica. Uma união com não judia partiria o coração da sua mãe. “Estou cheia disso”<sup>289</sup>, ela escreveu a Bourgeat em 4 de novembro. “Eu mereço algo melhor.” Ela já tinha encontrado o sucessor de Jaubert, Marcel Cerdan, que estava passando alguns dias em Nova York antes de retornar à França. Uma vez em Paris, o boxeador telefonaria a Bourgeat a pedido de Piaf. “Espero que goste dele tanto quanto eu”, ela continuou. “Ele me ama sinceramente, sem nenhuma ideia de tirar proveito de mim. Espero que você lhe mostre como pode melhorar a si mesmo, como ele realmente deseja (...) Antes de cada jogo ele faz o sinal da cruz.” Cerdan, um homem do povo, respeitava Edith, mas não precisava dela. Ela escreveu: “eu preciso dele, ele me dá segurança”. Cerdan era casado, por isso ela pediu que Bourgeat mantivesse segredo sobre o caso.

O profissionalismo de Edith impediu-a de quebrar o contrato, apesar de os nova-iorquinos parecerem incapazes de aceitá-la. As reações mornas das plateias não mudaram até que o compositor Virgil Thomson escreveu no *Herald Tribune* que suas performances eram uma demonstração da “arte do compositor (...) em sua forma mais clássica”<sup>290</sup>. Mostrando aos compatriotas como deveriam receber esse artigo importado, ele destacou sua postura no palco e a economia de gestos, a pureza da dicção e o “extraordinário” poder de projeção. “Ela é uma grande artista porque oferece uma visão clara da cena ou tema que está retratando, com uma injeção mínima de personalidade. Tamanha concentração, de uma só vez, de autoridade profissional e de modéstia pessoal é tão encantadora quanto infinitamente impressionante.”

Dias depois, um artigo na seção “*Talk of the Town*”, da revista *New Yorker*, louvou o charme de Piaf. Tendo ouvido a cantora em Paris, o autor quis ver se ela tinha “alegrado um pouco seu repertório (...) com base na teoria de que os norte-americanos exigem otimismo”<sup>291</sup>. Perguntada sobre “aquelas canções maravilhosamente tristes que costumava cantar”, Piaf disse que, apesar de seus heróis sempre morrerem no final, ela não era uma pessimista. “Sempre há um pequeno pedaço de azul no céu... em algum lugar.” A canção intitulada “Mariage” era diferente, por começar triste e terminar com a parte feliz; o início da história dá-se “na cela da prisão de uma mulher que assassinou seu marido. Ela repassa sua vida, escuta os sinos do dia do seu casamento, vê-se nos braços daquele homem que matou, uma jovem inocente”. Apesar de a própria Piaf não ter casado ou matado ninguém, na sua visão o amor sempre terminava mal. “Mas”, ela acrescentou, “sou sempre otimista.” No Playhouse, o autor do artigo ficou encantado ao ouvir alguns dos seus sucessos mais lúgubres, “Mon légionnaire” (“aquela velha canção sobre a mulher que se apaixona por um soldado da Legião Estrangeira (...) e acaba assassinada”), “L’accordéoniste” (“um acordeonista vai para a guerra e acaba assassinado”) e “Escale” (a “grande noite” de uma mulher com um marinheiro que morre “afogado”). O artigo conclui: “não me divirto tanto há anos”.

Juntos, a resenha de Virgil Thomson e o artigo bem-humorado na *New Yorker* provocaram uma reviravolta na opinião pública, que impediu Piaf de ir embora para casa. Ela mandou Les Compagnons sozinhos a Miami num feriado, quando eles receberam um convite, e lhes deu presentes para demonstrar que não havia mágoa. Depois da partida do grupo, voltou a trabalhar com Miss Davidson, na esperança de aprender a apresentar ela mesma suas canções. No final de novembro, Clifford Fischer negociou uma temporada solo de oito semanas para ela, no Versailles Club, pela bela quantia de 3 mil dólares por semana, a começar no Ano-Novo.

Edith hesitou, a princípio, por causa do nome do clube, que trazia à tona lembranças da noite que ela e seus amigos tinham passado na cadeia em Versalhes após seu incidente com o gerente de uma pousada que deixara o grupo jantar sem dinheiro vivo para pagar. Mas, uma vez concordado em se apresentar lá, percebeu que o Versailles era um dos clubes mais familiares e, no entanto, dos mais sofisticados de Manhattan. O salão ficava cheio de celebridades todas as noites, gente da *Social Register*<sup>292</sup>, e, como Piaf aprendeu a chamá-los, VIPs. Menos ruidosamente comercial do que o Stork Club, o Versailles atraía o público nova-iorquino *especialista* – aqueles que achavam que a decoração rococó valia o preço que pagavam para bebericar champanhe e ouvir a cantora sobre quem tinham lido na *New Yorker*.

Todas as noites, uma plateia tagarela ficava muda cada vez que Piaf pisava numa plataforma suspensa. “Ela nos hipnotizou”<sup>293</sup>, recordou um dos frequentadores. “Pensava-se na tristeza contida nas canções dela; até os homens ficavam com os olhos lacrimosos. A língua não importava nem um pouco. Sentia-se que ela tinha tido uma vida dura, que tinha visto de tudo e transformado isso em uma música hipnotizante.” Ao final do show, as pessoas subiam nas mesas para aplaudir mais, na esperança de ouvi-la cantar “La vie en rose” mais uma vez.



O crítico Nerin Gun, nascido na Europa, achava o inglês de Piaf “exótico, mas compreensível”<sup>294</sup>. Considerou sua performance tão acima de qualquer crítica, que decidiu citar a reação de outra pessoa presente, um político VIP sentado a uma mesa próxima da sua. “Até agora”, dissera o homem, “as estrelas francesas que temos visto foram todas réplicas sofisticadas de Gay Paree, prontas para vender seu *sex appeal*. Edith Piaf é diferente. É uma grande artista, cuja voz o atinge nas vísceras; mas, ao mesmo tempo, é essa coisinha pálida que parece faminta, como se tivesse sofrido quando era criança e ainda temesse algo assim. Ela representa a nova geração europeia que tanto precisa da nossa ajuda.” Não se sabe o que Piaf achou de ser uma justificativa para o Plano Marshall, mas ela citou Gun em suas memórias.

Na mesma medida, indisposições e depressão a incomodaram naquele inverno gelado em Nova York. Às 4 horas da manhã, certa noite, ela soou delirante ao telefonar para Marc Bonel e Loulou Barrier pedindo ajuda. “Disse que estava morrendo”<sup>295</sup>, recordou Bonel. “Ninguém a amava, ela não tinha pai, nenhum filho, nem amigos, exceto por Loulou e eu.” Ela não os reconheceu quando chegaram, mas, tranquilizada por sua presença, adormeceu. Piaf estava trabalhando demais, pensou Bonel, com aulas de inglês, piano, ensaios o dia inteiro, apresentações à noite “e nenhum amor desde que Jean-Louis partira”. Ele compreendeu pela primeira vez que existia uma outra Piaf: “uma mulher que o sucesso e o dinheiro haviam tirado do seu equilíbrio. Apesar de ter construído seu caminho com o talento, ela é um passarinho triste, uma criança privada de carinho”.

Les Compagnons voltaram de Miami a tempo de substituir Edith no Versailles quando ela adoeceu novamente. Tendo enfim decidido que conseguiria contrariar o desejo da sua mãe, Jaubert a pediu em casamento. Mas era tarde demais. Porém, continuaria trabalhando com o grupo; ela contou a Bourgeat, apesar de achar decepcionante a nova atitude deles com o sucesso. Ainda assim, disse, eles estavam certos por cantar sem ela, porque “tanto eles quanto eu precisamos fazer nosso nome aqui por conta própria”<sup>296</sup>. Ela ficaria com eles até que os transformasse em estrelas. Enquanto isso, mantinha um caso leve com John Garfield. Ela reverenciava o ator desde que o vira pela primeira vez no cinema, segundo confidenciou a Bourgeat, mas, apesar de ele ser muito atraente pelo vigor, também era casado. O namoro dos dois acabou em poucas semanas, quando Garfield lhe apresentou a esposa. “Você não tem ideia do quanto desejo uma vida mais calma, harmoniosa”, ela escreveu. “Não nasci para ter hordas de amantes. Ao final de cada caso fico mais desgostosa do que nunca. Eu queria um único amor, um que me fizesse bem.”

Edith queria também que Bourgeat a visitasse em Nova York e a ajudasse a passar pelo período conturbado, mas encontrou conforto na amizade harmoniosa que crescia entre ela e Marlene Dietrich, a “fada madrinha” que procurou em busca de conselhos. A atriz se compadeceu da falta de autoconfiança de Edith. “Ela estava sempre se chamando de feia e insegura”<sup>297</sup>, recordou Dietrich, “mas seu carisma era tão grande, que podia ter qualquer homem que quisesse.” As memórias de Piaf são mais entusiásticas quando o assunto é a atriz: “ao me ver por baixo, ansiosa, perto de me despedaçar, era uma missão para ela me ajudar; ela cuidava de não me deixar a sós com meus pensamentos. Por causa dela consegui encarar



os problemas. (...) Tenho com ela uma grande dívida de gratidão”<sup>298</sup>. Ela nunca deixou de usar no pescoço um presente que ganhou de Marlene, uma cruz de ouro e esmeraldas.

Homens como Garfield, Piaf percebeu, eram atraídos por sua fama. Anos mais tarde, ela escreveu: “os homens me tratavam como se eu fosse um território a ser conquistado, apesar de ainda me sentir pura por dentro. (...) Nunca pude manter o homem amado em meus braços por muito tempo. Às vezes por conta de nada; uma palavra fora de lugar, ou uma mentira sem importância, e ele vai embora. Então, rezo por um milagre que me coloque nos braços de outro”<sup>299</sup>. No inverno glacial de 1948 ela encerrou todas as apresentações no Versailles com “La vie en rose”, a favorita da plateia e sua oração secreta por um milagre. Até onde sabiam os franceses, a pequena cantora conquistara Nova York. “Edith Piaf ganhou o coração dos norte-americanos”<sup>300</sup>, registrou *Ce Soir* a seus leitores. “Ela terá uma carreira lá por muitos anos, agora que a Broadway a adotou.”

<sup>264</sup> Jean-Claude Klein, *Florilège de la chanson française*, p. 206.

<sup>265</sup> EP, *Au bal*, p. 117.

<sup>266</sup> Jean Cocteau, texto lido em 16 maio 1946, em EP, *Au bal*, prefácio, e em Duclos e Martin, p. 253.

<sup>267</sup> Fred Mella, *Mes Maîtres enchanteurs*, p. 100, 105.

<sup>268</sup> Jean-Louis Jaubert, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 144.

<sup>269</sup> EP, telegrama citado em Dominique Grimault e Patrick Mahé, *Piaf Cerdan*, p. 34.

<sup>270</sup> EP, citado em Duclos e Martin, p. 260.

<sup>271</sup> EP a JB, 4 set. 1946.

<sup>272</sup> EP a Dimitris Horn, em Helena Smith, “Yes, Piaf Did Have One Great Regret”, *Guardian*, 8 dez. 2008, p. 17.

<sup>273</sup> EP, citado em Henri Spade, “Edith Piaf chante le malheur mais croit au bonheur”, *Radio 46*, 22 nov. 1946, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 47.

<sup>274</sup> Emer escreveu “Si tu partais” para Piaf depois que ela lhe contou sobre seu caso “platônico” com Horn, de acordo com Bret (p. 68).

<sup>275</sup> Charles Aznavour, *Le temps des avants*, p. 120.

<sup>276</sup> Idem, p. 122.

<sup>277</sup> Ginou Richer, *Mon Amite Edith Piaf*, p. 20.

<sup>278</sup> EP, *Au bal*, p. 128.

<sup>279</sup> G. Joly, “Edith Piaf à l’Etoile”, *Aurore*, 10 set. 1947, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 49.

<sup>280</sup> Freedland, em William Laurent, *Edith Piaf*, p. 69.

<sup>281</sup> EP, *Au bal*, p. 129.

<sup>282</sup> Louis Calta, “Edith Piaf Bows to Rialto Tonight”, *New York Times*, 30 out. 1947, p. 31.

[283](#) Lester Bernstein, “The Perils of Piaf”, *New York Times*, 26 out. 1947, p. X3.

[284](#) EP, *Au bal*, p. 134.

[285](#) EP para JB, 25 out. 1947.

[286](#) George Jean Nathan, “Edith Piaf and Company”, em *Theater Book of the Year*, 1947–1948, p. 124-5.

[287](#) Brooks Atkinson, “At the Theatre”, *New York Times*, 31 out. 1947, p. 30.

[288](#) EP, *Au bal*, p. 123.

[289](#) EP a JB, 4 nov. 1947.

[290](#) Virgil Thompson, “La Môme Piaf”, *New York Herald Tribune*, 9 nov. 1947, sec. V, p. 6.

[291](#) “Lugubrious Mama”, *New Yorker*, 15 nov. 1947, p. 26-7.

[292](#). Associação responsável pelo cadastro dos nomes e endereços das famílias mais proeminentes da América do Norte. (N. da T.)

[293](#) Jeanne McDonagh em entrevista à autora, 15 out. 2007.

[294](#) Nerin E. Gun, citado em EP, *Au bal*, p.133-4.

[295](#) Bonel e Bonel, p. 234-5.

[296](#) EP a JB, Nova York, 5 jan. 1948.

[297](#) Dietrich, citado em Bret, p. 73.

[298](#) EP, *Au bal*, p. 137.

[299](#) EP, em *France Dimanche* [s.d.], citado em Bret, p. 73-4.

[300](#) “Edith Piaf a conquistou Broadway”, *Ce Soir*, 2 fev. 1948.

## CAPÍTULO DEZ

### 1948–1949

**E**m 27 de fevereiro de 1948, perto do fim da temporada de Piaf no Versailles, Cerdan voltou a Nova York a fim de se preparar para a luta de 12 de março com Lavern Roach, o Novato do Ano do boxe em 1947. A disputa do jovem ex-fuzileiro naval com o “Bombardeiro Marroquino” era um tanto desequilibrada, com Cerdan tendo muito mais experiência; por outro lado, o norte-americano contava com a torcida local. Se Roach o superasse, Cerdan acreditava, perderia sua chance no campeonato mundial de pesos médios, o título que cobiçava.

Marcel passava tanto tempo com Edith quanto podia, apesar das tentativas do seu empresário de mantê-lo treinando, o que significava também celibato. Mais cautelosa do que o habitual em relação a este caso – novo demais ainda, e importante demais –, ela não o mencionou novamente a Bourgeat, dizendo apenas que sentia falta do seu velho amigo e que estava ansiosa para vê-lo após seu retorno em 17 de março. Ela explicaria melhor quando chegasse a Paris.

Seria difícil contar tudo àquela altura. Piaf ainda estava muito ligada ao grupo Les Compagnons, que acabara de retornar de um compromisso em Boston. Eles planejavam embarcar para a França juntos no dia da luta de Cerdan, até que Piaf anunciou que pretendia pegar um avião alguns dias depois com Jaubert (que involuntariamente lhe serviria de cobertura). Depois de despachar o grupo, Jaubert acompanhou Piaf ao Madison Square Garden. Cerdan lhe pediu que ficasse para lhe dar sorte, ela contou a um jornalista que notou sua presença lá. (Uma foto mostra Edith usando um estranho chapéu com babados e um laçarote amarrado abaixo do queixo.) Tendo “conquistado o público norte-americano”<sup>301</sup>, o jornalista escreveu, Piaf agora dava “toda sua voz para encorajar Marcel”.

Cerdan não precisaria de apoio extra se o juiz, um certo Donovan, não estivesse a favor do seu oponente, como se dizia dele. Edith assistia de seu assento próximo ao ringue enquanto Marcel derrubava Roach sem parar, e o tal juiz esperava, a cada vez, o tempo necessário para o jovem se levantar novamente. Depois de conceder a Roach 32 segundos na lona, uma pausa sem precedentes, a multidão começou a se manifestar a favor do francês. Até Donovan teve de admitir que a luta estava acabada quando Cerdan acertou o soco decisivo em Roach no oitavo *round*.

Um jornalista da *Paris-Press* perguntou a Edith o que tinha achado daquela noite. “Já senti todo tipo de emoções”<sup>302</sup>, ela disse, “mas isso que aconteceu hoje foi além. É fantástico ver um dos nossos homens, sozinho no ringue, entre centenas de *ricains* (norte-americanos), defendendo nosso prestígio.” Ela jamais demonstrara interesse por boxe; na verdade,

detestava o esporte. Mas, agora que conhecia Marcel, tinha mudado de ideia. “Não é a mesma coisa, é lindo quando é ele lutando.” Surpresa consigo mesmo quando gritou “vai, Marcel, mata ele!”, ela entendeu o que significava ter um “problema de coração”.

Apesar de o problema de coração de Edith não ser aparente quando ela e Marcel desceram pelo corredor ao sair do avião no aeroporto em Orly, era difícil não notar sua felicidade. Ambos parecem radiantes nas muitas fotografias tiradas naquele dia em que a França deu as boas-vindas aos seus dois campeões. Tão reveladora quanto as fotos – para aqueles que sabiam da história – era a posição de Jaubert, vários passos atrás deles. Quando os rapazes do Les Compagnons perguntaram por Edith ao reencontrá-lo no dia seguinte, ele disse secamente: “com Marcel não é uma disputa entre iguais”<sup>303</sup>.



É possível imaginar a alegria de Edith em ter encontrado um seu igual – na sua mente, eram o par perfeito. Tendo cumprido o papel maternal por tantos anos, cuidando de rapazes que requeriam seu afeto e atenção, ela agora sentia-se cuidada por alguém que a protegeria como ela protegera outros. Marcel tomaria conta dela apesar dos obstáculos em seu caminho, em seu casamento e em seu lugar aos olhos do público, uma das celebridades mais conhecidas da França. Por enquanto, eles se apresentariam ao mundo como amigos, compatriotas que o desejo de conquistar os Estados Unidos unira.

A mistura de gentileza e força de Cerdan deixava Edith de pernas bambas. “Eu o adorava como a um deus”<sup>304</sup>, ela escreveu. “Teria feito qualquer coisa por ele!” Como outros homens fortes, ele tinha um lado afável que surgia em sua generosidade para com os que eram mais fracos. Ao mesmo tempo, sua autoconfiança permitia que aceitasse demonstrações de amor de Edith, como o relógio de ouro, os ternos sob medida e um monte de suéteres que ela tricotava e colocava na sua mala para dar sorte. A pureza de espírito de Marcel, aparentemente não maculada pelo sucesso, fazia que ela se sentisse totalmente segura na sua presença. Além disso, eles tinham uma compreensão intuitiva a respeito da profissão de cada um. Ambos tinham vindo do nada e cavado um caminho até o topo sem perder sua inata modéstia. (Talvez por se lembrar do circo de pulgas de Aîcha, Piaf tenha dado gargalhadas ao ouvir Cerdan contar da sua criação de porcos.) Ambos sabiam o que significava ficar diante do público, à mercê da sua volatilidade. Da mesma forma que Edith se tornava dona do palco para estabelecer uma comunhão com seu público, assim fazia Marcel ao ocupar o ringue como o celebrante de um rito ancestral. Sendo, ambos, o centro da atenção de todos os olhos, isto lhes permitia conhecer o estado em que transe e solidão se confundem, frequente nos que se apresentam diante das multidões.

Cerdan se apaixonou pelo charme de Edith, por seu talento e por sua convicção de que o que mais importava, acima de tudo, eram o amor e a paixão. Ele admirava a cantora profundamente. “Olhem só para ela”<sup>305</sup>, costumava dizer. “Como uma mulher tão pequena pode ter uma voz tão poderosa?” Ele confessou a um amigo que ela lhe mostrara o que era o amor; ele estava intoxicado, ela agora era “parte dele”. Cerdan pedia apenas que

mantivessem esse vínculo em segredo para a esposa, Marinette. Aceitando suas condições, Edith disse que não tinha a intenção de acabar com o casamento dos dois; os poucos jornalistas que sabiam da história respeitaram o pedido do boxeador. Logo após seu retorno a Paris, Edith alugou um apartamento em que podiam ficar juntos discretamente. A locação – no sexto distrito, próximo à igreja Auteuil – pode ter servido para lembrar de quando, acompanhada de Momone, ela cantava para os vizinhos do quarteirão burguês. O mais importante, ela contou à amiga (Momone voltara às suas graças nesse momento oportuno), era manter a privacidade de Marcel, escondê-lo dos jornalistas que farejavam seus passos enquanto ele se preparava para a próxima luta.

Cerdan acordava cedo para correr no Bois de Boulogne e treinar o dia inteiro com seus companheiros de exercício. Mal podia aguentar ficar acordado até altas horas da noite enquanto Edith ensaiava com Monnot, perdendo-se em seu tipo de leitura favorito, livros infantis e quadrinhos sobre heróis como Buffalo Bill, Joe Palooka e Tom Mix. Quando saíam à noite, o boxeador escondia-se no banco de trás do carro de Edith para evitar ser visto, uma imposição que o envergonhava, mas a fazia rir. Enquanto isso, ela se apresentava na primavera com Les Compagnons, ainda oficialmente seus parceiros; o grupo era bastante requisitado, com ela, após o sucesso do filme que tinham feito juntos, *Neuf garçons et un cœur*.

Certa noite, Edith convidou Bourgeat para conhecer Marcel, na esperança de que seu mentor apresentasse os clássicos ao seu amor, como tinha feito com ela. Se por um lado ler Platão tinha dado a Edith um gosto por leituras mais espirituais, Marcel preferia coisas mais leves, como o *best-seller* de A. J. Cronin, *As chaves do reino*, a história de um padre que tenta imitar a vida de Jesus Cristo, seu herói. O livro tornou-se uma espécie de amuleto para o lutador, que o levava a todo lugar. Porém, apesar de isso abrir seus horizontes, ele deixava que Edith fosse sozinha à igreja próxima quando queria rezar. Bourgeat poderia educá-lo, mas era melhor começar “com coisas que não fossem complicadas demais”<sup>306</sup> e apresentá-lo ao que Jacquot chamava “evolução”. Edith já tinha passado por bastante coisa até então. Inspirada pelo fato de ter encontrado o amor que lhe faltava, ela entrou numa boa fase criativa, que resultou em novas canções para ela e para os músicos com quem mantinha parceria. “Les yeux de ma mère” (“Os olhos de minha mãe”), na voz de um homem que viaja o mundo perguntando-se por que sempre tinha de brigar com “cascas-grossas”, tornou-se um presente seu a Les Compagnons. Com Monnot ela coescreveu várias canções que falavam da sua felicidade – “Un homme comme un autre”, sobre um homem comum que “se parece” com suas canções, e “Tu n’as pas besoin de mes rêves”, dirigida ao homem (certamente o mesmo) a quem ela ama “do jeito que ele é”, sem precisar recorrer aos próprios sonhos.

Em sua temporada de primavera no A.B.C., Piaf acabou tomando parte em duas situações que, dada sua origem, não parecem lá tão estranhas. Desde 1947, partidários de De Gaulle vinham organizando um exército capaz de combater o que viam como “a ameaça vermelha”. O Reagrupamento do Povo Francês (RPF — *Rassemblement du Peuple Français*) não era um partido político, afirmou De Gaulle, mas um movimento que evitaria um levante dos comunistas franceses, que garantiam ser os herdeiros da resistência, em vez dos gaullistas.

Enquanto a esquerda fazia sua anual Parada de Maio em Paris, Piaf apresentava-se num festival lotado do RPF no subúrbio. Não se sabe se ela chegou a enxergar De Gaulle como o único capaz de unir a França.

Duas semanas depois, a futura rainha da Inglaterra requisitou Piaf como cantora em sua visita oficial à França. Profundamente comovida ao se encontrar na presença da realeza, Edith só conseguiu balbuciar que estava exausta por ter feito duas matinês antes. A princesa disse que ela estivera maravilhosa, e que seu pai, o Rei George VI, queria cópias dos seus discos. Mas isso não impediu Piaf de continuar tagarelando sobre a história das matinês: “quando saí de lá, eu disse a mim mesma: Edith, querida, ela deve ter achado você a rainha dos boçais”<sup>307</sup>.

Na semana seguinte, Edith estava presente na defesa do título de peso médio de Cerdan contra Cyrille Delannoit, em Bruxelas, na Bélgica. O que parecia se encaminhar para uma vitória fácil tornou-se um desastre quando o juiz proclamou Delannoit vencedor, e Cerdan desmoronou na lona, com seu sonho de se retirar invicto em frangalhos. Ele disse a Edith que sua carreira estava acabada e ela respondeu que ele não podia decepcionar os que o amavam e o viam como um herói, conselho que dava a si mesma quando se sentia por baixo.

Logo após Cerdan ter concordado em participar de uma revanche, o tabloide de fofocas *France Dimanche* publicou um artigo de capa com a manchete em destaque: *PIAF APORTÉ MALHEUR À CERDAN* (“Piaf deu azar a Cerdan”). “Desde que voltou da América”<sup>308</sup>, dizia o artigo, “Cerdan tem visto Piaf todos os dias. Ela vai a todas as suas lutas, ele vai ouvi-la cantar todas as noites. (...) Ela lhe ensina música, literatura e poesia, todas essas novidades a que ele passou a ter acesso desde que se tornou cidadão do mundo.” Para uma pessoa supersticiosa como Edith, era insuportável ser considerada um ímã de má sorte. “Ah, esses safados...”<sup>309</sup>, ela diria. O idílio dos dois não era mais assunto particular. Ao mesmo tempo, segundo Edmonde Charles-Roux, o público em geral os via como “o casal perfeito, duas pessoas com um passado difícil e imenso talento que representavam a França perante o mundo como herói e heroína na imaginação popular”<sup>310</sup>.



No ano seguinte, Piaf arranjou seus compromissos de forma a passar o maior tempo possível com Cerdan, ao mesmo tempo em que procurava dispersar a atenção do público de seu relacionamento. No verão de 1948, entre temporadas na França, Bélgica e Holanda, ela gravou canções cujas letras faziam referência a seu romance com o homem que então chamava “amor da sua vida”. “Les amants de Paris”, criada por Léo Ferré, era uma espécie de reflexão sobre o papel dela como cantora de canções de amor: “Les amants de Paris couchent sur ma chanson. / A Paris, les amants s’aiment à leur façon” (“Em Paris os amantes vão para a cama com as minhas canções. / Em Paris os casais se amam do jeito que querem”). A valsa de Ferré termina com um pedido de outras melodias no mesmo estilo, para que os parisienses pudessem continuar fazendo amor: “Donnez-moi des chansons / Pour qu’on s’aime à Paris” (“Dê-nos músicas / Para que nos amemos uns aos outros em Paris”).



Por essa época, Charles Aznavour levou a Piaf “Il pleut”, uma evocação melancólica de Paris sob a chuva, e outra canção, mais alegre, chamada “C’est un gars”, sobre “o cara” que entrara em sua vida. A personagem dos versos, que se parece com a Edith das ruas no seu período mais realista, não se importa com o fato de andar maltrapilha. “C’est un gars qu’est entré dans ma vie” (“Um cara entrou na minha vida”), ela canta no refrão, num crescendo, sobre o “anjo” que lhe diz o que ninguém nunca disse antes, que ela é bonita. Recordando o passado, ela reflete: “Je vivais depuis mon enfance / Dans les rues noires de l’ignorance. / Soudain, tout s’est illuminé. / Mon coeur se mit à chanter” (“Vivi desde a minha infância / Nas ruas escuras da ignorância. / De repente tudo se iluminou. / Meu coração começou a cantar”). Mas o otimismo dos dois últimos versos soa como mais uma ilusão: o “cara” pergunta se a mulher deseja passar o resto da sua vida com ele, e ela simplesmente responde: “oui!”.

Apesar da dificuldade para organizar seu tempo com Cerdan, que estava treinando, Edith continuava bem-humorada. Em julho, o recém-lançado canal de tevê Télés-Paris transmitiu seu show, feito inteiramente com canções de Raymond Asso – que, com a nova esposa, se juntou a Edith para a ocasião –, e um outro com Roche e Aznavour. Ela escapou até Bruxelas para a revanche de Cerdan com Delannoit, mas ficou no hotel, a pedido de Lucien Roupp, agente de Cerdan, para quem a presença de Edith na vida do boxeador era, como a manchete anunciara, um azar. (Desta vez Cerdan venceu a luta.)

Em agosto, ela conseguiu férias de uma semana no campo de treinamento de Cerdan, na Normandia. Ginou Richer, que acompanhou Edith ao esconderijo do boxeador, recordou seus esforços para se adaptar aos horários dele. Ela acordava cedo, bebia um copo de suco de cenoura, fazia caminhadas ou andava de bicicleta. Após as sessões de treino dele, o casal passeava pelos campos floridos que rodeavam seu refúgio, jogavam Banco Imobiliário (ela o deixava ganhar) e conversavam sobre a lista de escritores escolhidos a dedo por Edith – incluindo Steinbeck (Cerdan gostava de *Luta Incerta*) e Gide (sobre quem ele perguntou inocentemente: “acha que ele pode ser gay?”). Juntos, fizeram ainda uma peregrinação secreta a Lisieux e ajoelharam-se diante do túmulo de Santa Teresa; Edith pediu à santa que protegesse Marcel, e comprou a imagem que manteria à cabeceira da sua cama pelo resto da vida.

Três dias depois, o boxeador voou a Nova York a fim de treinar para uma luta com Tony Zale, o campeão mundial dos pesos médios, conhecido como Homem de Aço. Roupp conseguiu impedir que Piaf viajasse com o lutador, mas ela, apesar de um compromisso que teria em pouco tempo em Versalhes, voou para Nova York com Ginou e Momone, a velha amiga então reintegrada à sua comitiva. Precaução ainda maior se fazia necessária, Roupp insistiu, quando Edith apareceu com Momone no campo de treino de Cerdan no Lago, em Catskills (Nova York). O boxeador era cliente preferencial no pequeno *resort*; em visita ao local junto com o prefeito de Nova York, o chefe do Conselho Municipal da França aclamou Cerdan: “a melhor propaganda da França, ele é o tipo de homem de que a França precisa”<sup>311</sup>. Considerando que os norte-americanos tinham a reputação de puritanos e que a imprensa estava em toda parte, Roupp fez que seu chofer apresentasse Edith como sua irmã quando ela

e Momone se instalaram na cabana ao lado da que Marcel ocupava. Elas passavam os dias jogando cartas e tricotando. “Modere-se no sexo”<sup>312</sup>, disse Roupp a Cerdan. “Faz você ficar devagar.”

Depois de uma semana nessa rotina que excluía tanto o sexo quanto o vinho, Piaf juntou-se a Les Compagnons em turnê pelo Canadá. Ela voltaria com dinheiro suficiente para comprar uma fazenda, onde Bourgeat poderia passar o resto da vida, ela lhe contou. Nesse meio-tempo, havia encontrado a felicidade, exceto por um detalhe. “A única coisa que me incomoda é que Marcel não é solteiro”<sup>313</sup>, ela continuou. “Devemos nos contentar com o que temos, e você sabe muito bem que eu nunca tentaria destruir algo que é parte da minha vida. Surgi na vida dele tarde demais, então sou eu quem deve fazer sacrifícios.” Por quanto tempo ainda conseguiriam esconder seu amor? “Talvez, quando Deus perceber que meu objetivo é fazer Marcel feliz, Ele me ajudará nisso tanto quanto tem me ajudado sempre. Jacquot, querido, às vezes sinto vontade de gritar de tanta alegria; em outras, meu coração dói... Quando reencontrar Marcel, tudo ficará bem novamente, e vou ter mais um pouco de felicidade roubada.”

Piaf sentiu que tinha roubado mais do que devia quando, em setembro, ela e Cerdan foram aclamados pelos “*ricains*” enquanto vivia sem ser perturbada em seu apartamento na Park Avenue. A felicidade deles aumentou nos dias que antecederam a luta. O *New York Times* anunciou: “*voici* (Aqui está) *M’sieur* Cerdan, em busca de um nocaute”<sup>314</sup>, um artigo simpático que mencionava a popularidade do lutador entre os soldados norte-americanos que o tinham visto derrotar seus compatriotas na guerra “com tamanha elegância que, no final, acabaram aplaudindo-o”. Apesar disso, de os fãs de boxe estarem curiosos a respeito do “francesinho”, as chances eram de oito para cinco para o Homem de Aço.

Em 21 de setembro, Cerdan e Edith jantaram e acenderam velas, ele pedindo proteção para a Virgem Maria e ela para Santa Teresa, para que tomasse conta do seu “*le petit*”. Enquanto o lutador e seu agente seguiam de carro para o enorme Roosevelt Stadium, em Nova Jersey, Ginou pôs em prática o plano que ela e Edith tinham inventado. Prevendo vitória para Cerdan, Ginou deveria espalhar pétalas de sete dúzias de rosas da porta do elevador à cama de Edith; se ele perdesse, ela se livraria das pétalas.

O grupo de Edith tomou assento pouco antes do começo da luta. Naquela noite, os fotógrafos estavam mais interessados em Sonja Henie, estrela da patinação que virara atriz, do que na cantora e em seus acompanhantes, Loulou Barrier, Ginou, Momone, Marc Bonel e, perto deles, o comediante francês Fernandel. Edith ficou de pé quando a banda tocou “*La Marseillaise*”. Os lutadores tocaram as luvas; Cerdan fez o sinal da cruz e a luta começou.

Zale, que disputara com Rocky Graziano seu título havia pouco, entrou com tudo, e Cerdan lutou vigorosamente. Mantendo a estratégia planejada com Roupp, o francês acertou o norte-americano com repetidos ganchos de direita e esquerda. Atuou com uma assombrosa combinação de precisão e elegância, mas Zale não parou, em nenhum momento, de golpeá-lo de volta. A plateia gritava: “vamos lá, Tony, mate o sapo!”<sup>315</sup> A cada golpe, Edith gemia como se pudesse sentir a dor, apertando o braço de Ginou e batendo no chapéu do homem sentado a sua frente, enquanto a energia de Marcel parecia o abandonar. Mas ele explodiu

com uma sequência vigorosa de ataques usando os dois punhos, que deixaram o adversário desorientado até o décimo segundo assalto; então, Cerdan o derrubou com um golpe de direita no queixo. A multidão gritou aclamando sua mestria, e Edith começou a chorar. “Você venceu, Marcel!”, ela gritou. “Você é o campeão mundial!”

Os espectadores correram em direção ao ringue para parabenizar o francês, enquanto Ginou correu para Manhattan pendurar as placas que Marc Bonel tinha feito: “*honneur à Marcel Cerdan*”, “*vive notre champion du monde*”. Às 2 horas da manhã, o casal retornou da comemoração num restaurante francês. Cerdan continuou repassando a luta na mente até que o cansaço o derrotou uma hora depois.

Na noite seguinte, foi Edith quem ficou sob os holofotes. Todos os ingressos para sua estreia no Versailles já tinham se esgotado há semanas. Marcel, desconfortável no *smoking* que Edith insistiu que usasse, fez-lhe companhia no camarim antes de tomar seu lugar numa mesa reservada, com Charles Trenet, Sonja Henie e o antigo campeão de boxe Georges Carpentier. Edith abriu o show com “C’était une histoire d’amour”, a canção de Contet sobre romances que começam bem e têm um triste final. Então, ela surpreendeu o público cantando cinco das suas músicas em inglês. Seu domínio da língua melhorara tanto em um ano, que já conseguia apresentar todo seu repertório em inglês, incluindo “L’accordéoniste” e “Le fanion de la légion”, o que deixou a plateia eletrizada. Quando ela cantou, a pedidos, sucessos antigos, como “Elle fréquentait la rue Pigalle”, algumas jovens mais empolgadas subiram nas mesas. “Marcel nunca se sentira tão próximo dela”<sup>316</sup>, escreveram os biógrafos do lutador. “No dia anterior, fora a vez dele; agora, era a dela.”

O único obstáculo à felicidade dos dois era a insistência de Roupp em levar o boxeador de volta a Paris para as comemorações que o esperavam. Marcel adiou sua partida por mais uma semana para ficar com Edith. A paixão dos dois era óbvia. Ela brilhava quando os nova-iorquinos gritavam “alô, campeão!”<sup>317</sup>, mas preferia passear por Manhattan com ele sem ser reconhecida. “Assim como Marcel, ela era transparente e tinha um coração enorme”<sup>318</sup>, um amigo observou. “Eles paravam para conversar com mendigos; Marcel lhes dava trocados, mas Edith extrapolava, dando notas de 20 dólares. (...) O que era comovente no envolvimento deles era a admiração mútua.”

Certa noite, eles dirigiram até Coney Island depois do show de Edith no Versailles; “foi o momento mais feliz da minha vida”<sup>319</sup>, ela lembrou. Ele a pegou no colo e a colocou no carrossel antes de comprar entradas para as crianças que o reconheceram como “o campeão”. De mãos dadas, andaram na montanha-russa “feito crianças (...) ele gritava de alegria, eu de pavor”. Uma pequena multidão se formou em torno dos dois, gritando: “é Cerdan! É Piaf!” As pessoas pediram “La vie en rose”. Edith começou a cantar, e a música do carrossel foi silenciada. “Quando as pessoas me aplaudiram”, ela continuou, “Marcel parecia atordoado. Ele disse: ‘o que você faz, Edith, é melhor do que o que eu faço. Você dá alegria e amor a eles’. (...) Foi o melhor elogio que um homem poderia me fazer, um elogio que eu não pensava merecer.”

Quando Marcel voou para Paris, Edith voltou-se para Bourgeat. “Eu o amo tanto que, quando ele não está perto de mim, não tenho vontade de viver”<sup>320</sup>, ela escreveu ao amigo.

“Nunca na minha vida amei alguém assim.” Marcel mandou um telegrama ao chegar a Casablanca, mas ela tinha medo que ele a estivesse esquecendo. Apesar de a sua temporada no Versailles ser um sucesso enorme, “às vezes tenho vontade de largar tudo. (...) Me diz: onde é que se pode encontrar felicidade?”<sup>321</sup> Depois de receber uma carta do lutador, Edith escreveu que estava “literalmente obcecada”<sup>322</sup> por ele. Mesmo sentindo-se incapaz de dormir, as pessoas lhe pareciam mais amigáveis, e até Momone se tornou “a garota mais legal do mundo” quando vista por seus olhos apaixonados. “Não conheço ninguém mais gentil do que Marcel”, ela continuou. “Deus o colocou no meu caminho para eu fazê-lo feliz. Deu-me essa missão, e pode ter certeza de que vou conseguir.”

Em novembro, ela se manteve ocupada com as aulas de piano, de inglês e duas apresentações por dia. Agora que Marcel tinha prometido voltar logo para Nova York, ela não tinha mais “pensamentos sombrios”<sup>323</sup>. Tentando manter-se otimista, embora a situação política fosse instável (talvez por conta do levante comunista no Leste Europeu), escreveu a Bourgeat: “este século é excitante; você sabe, não deve ter sido assim tão fácil na época dos romanos ou de Napoleão!” Os norte-americanos estavam prestes a eleger seu presidente. “A bondade deles para comigo só cresce, e eu percebo que cada dia em minha vida é um grande passo à frente!” Pouco antes da chegada de Marcel, ela já sentia sua presença: “vou tê-lo todo só para mim, e garanto que farei proveito disso! (...) Como adoraria que ele fosse meu marido!”<sup>324</sup>

Poucos dias após a chegada de Cerdan em Nova York, uma crise ameaçou a felicidade do casal. Encorajada pelo álcool, Momone deixou-se dominar pela inveja de longa data que sentia de Edith. Ela ameaçou ir à polícia e à imprensa contar sobre a relação dos dois e apresentar como provas cópias da correspondência do casal. Quando Marcel tentou dialogar, Momone ficou histérica e fugiu. O lutador a levou de volta ao apartamento, onde a mantiveram até que Barrier a colocasse num avião de volta a Paris. “Tive que mandar Momone embora”<sup>325</sup>, contou Edith a Bourgeat. “Ela estava bebendo novamente, e fez um escândalo. (...) Sinto mais pena dela do que qualquer outra coisa. Não guardo mágoa, mas, por mim, acabou.”

O casal viajou para Orly em 18 de dezembro, ao terminar a temporada de três espetáculos de Piaf no Versailles. Um fotógrafo da *Ici Paris* que estava à procura de um furo de reportagem ficou furioso quando ela o viu e lhe deu as costas. Depois de contar ao editor que ela pedira a Marcel que lhe desse um soco, o incidente foi parar na imprensa francesa. Notando que Piaf e Cerdan tinham novamente chegado juntos à cidade, o jornal *Parisien Libéré* comentou timidamente: “sabe-se que Edith gosta de caras durões, mas ela não quer falar do assunto”<sup>326</sup>.



Piaf voltou a trabalhar quase imediatamente no começo do novo ano. Depois de cantar em um programa de rádio chamado *C'est ça la France* (Esta é a França), começou os ensaios para duas apresentações na Salle Pleyel em janeiro, ambas com bilheteria rapidamente

esgotada. Na primeira noite, assim que as cortinas de veludo vermelho se abriram, a multidão ficou em silêncio. “Nunca cansamos (...) de ser seduzidos”<sup>327</sup>, escreveu um espectador. “Ela praticamente deixava a plateia sem ar a noite inteira com seus infinitos recursos artísticos.” Sua arte era “extremamente sóbria”, ele continuou: “cada um dos seus gestos, que são poucos e comedidos, transmite um significado intenso; na última nota de uma canção, sua performance termina demonstrando profunda emoção”. Se alguém ainda sentia falta da “Môme” dos anos pré-guerra, a garota de rua transformada em princesa distribuía seu amor à plateia que a adorava.

Edith ainda acreditava que Momone merecia pena acima de tudo, mesmo quando sua velha amiga prestou queixas dela e de Cerdan à polícia, dois dias antes da apresentação seguinte da cantora. Dizendo-se secretária de Piaf, Momone declarou ter sido submetida a “violência”<sup>328</sup> e ilegalmente “presa por eles”, de acordo com um artigo do *New York Times*, que chamava Piaf de uma das “fãs mais ardentes” de Cerdan. Sabendo que Roupp desaprovava a ligação do lutador com a cantora, Momone tentou, em vão, obter seu apoio. Edith explicou ao júri que ela, e não Marcel, precisou agir quando Momone, bêbada, ficou agressiva. Ao conseguir o que queria, um acordo generoso, Momone suspendeu o processo e pediu desculpas. Edith a perdoou, por conta do passado juntas e apesar das dúvidas de Marcel em relação às intenções da moça.

Piaf deu à imprensa sua versão dos fatos, na tentativa de controlar o estrago. Decidira enviar Momone para longe, para um descanso. “Ela é como uma irmã”<sup>329</sup>, afirmou Piaf, “mas não sei que espírito ruim entra nela de vez em quando”. E, no que dizia respeito às suas relações com Cerdan, ela disse, eram “fraternais e sinceras”. Porque se conheceram num país estrangeiro, isso os aproximou enquanto lutavam pelo sucesso, “e foi o que inspirou a nossa amizade”. Era tão difícil assim de entender?, ela questionava, com uma astúcia que geralmente guardava para o palco. Piaf terminou a entrevista citando o médium que dissera ser ela uma força positiva na vida do boxeador: “Marcel é um pouco supersticioso. Ele acha que lhe dou boa sorte. É preciso levar em conta tudo isso”.

O mundo do boxe percebeu a crescente influência de Piaf quando Cerdan disse ao *France Dimanche* que a cantora não lhe dera má sorte como seu repórter afirmara, e, alguns dias depois, anunciou que Jo Longman tomaria o lugar de Roupp como seu empresário. As más línguas se agitaram, comentando o poder de Piaf sobre o campeão. Roupp lembrou-se de Cerdan dizendo que queria que seus filhos pudessem ter o que ele não tivera: “fizeram que eu percebesse que me falta cultura, que músculos não são a única coisa que importa na vida. Leio todos os tipos de livros que mal entendo; ouço música que me faz bocejar. Sou um simplório, e não quero que meus filhos sejam como eu. (...) Não passo mais tanto tempo com meus velhos amigos; eles não têm nada na cabeça. Preciso ver pessoas que são educadas, bem-comportadas. Preciso esquecer a velha turma, e isso dói”<sup>330</sup>.

Edith não conseguia aceitar que nem todos tivessem a mesma paixão que ela por se aperfeiçoar. A alma de Marcel era “superior às circunstâncias em que nasceu”<sup>331</sup>, ela disse a um amigo. Ele amava tudo o que ela podia lhe dar nesse âmbito; “seu complexo de inferioridade estava desaparecendo pouco a pouco”. Tino Rossi recordou-se da noite no



apartamento de Piaf quando ela insistiu para que um relutante Cerdan mostrasse aos convidados o que ela lhe ensinara: “Cerdan levantou-se, pensou por alguns instantes; então, para a nossa imensa surpresa, feito um colegial, recitou uma longa sequência de *Andrômaca Britânico*, de Jean Racine”<sup>332</sup>. Quando todos aplaudiram sua interpretação do clássico francês, Edith comentou com admiração: “ele aprende bem, não é?”. Seu amor a cegava para o preço desse aprendizado sob demanda e à custa da amizade dos antigos companheiros.

Pelos nove meses que se seguiram, Edith permaneceu feliz e produtiva. Nesse período, fez várias canções, incluindo “Hymne à l’amour”, um hino ao amor que traduzia sua adoração por Cerdan. Para a música de Marguerite Monnot, cujo estado de espírito completava o seu, Piaf escreveu uma letra tão corajosa quanto pungente. “Le ciel bleu sur nous peut s’effondrer / Et la terre peut bien s’écrouler. / Peu m’importe si tu m’aimes. / Je me fous du monde entier” (“Os céus azuis podem até cair / E a terra se despedaçar. / Nada terá importância se você me amar. / Eu não dou a mínima para o resto do mundo”). A mulher lista uma série de coisas que faria por seu amor: ir aos confins da terra, tirar a lua do céu, renunciar a seu país e até pintar os cabelos de loiro; algum humor numa letra quase inteiramente de partir o coração.

Ao final, a semelhança da canção com um hino é desconcertante: “Si un jour la vie t’arrache à moi, / Si tu meurs, que tu sois loin de moi, / Peu m’importe, si tu m’aimes / Car moi je mourrai aussi. / Nous aurons pour nous l’éternité” (“Se alguém um dia o tirar de mim, / Se você morrer quando estivermos distantes, / Se você me amar, nada terá importância, / Teremos toda a eternidade”). No verso final, “Dieu réunit ceux quis s’aiment” (Deus torna a unir aqueles que se amam), a fé terrena e a espiritual de Piaf se juntam como um par de mãos em oração. Seu credo – o amor vence tudo – nunca se mostrara tão forte.



Edith e Marcel se separaram diversas vezes em 1949 por conta dos compromissos profissionais de cada um. Ela voou para o Egito para uma série de shows no final de fevereiro, incluindo quatro noites no Ewart Memorial Hall, no Cairo, onde a diva egípcia Oum Kalthoum costumava se apresentar. A elite que falava francês lotou a casa: “palavras são muito pouco para descrever a gama de emoções que essa pequena, extraordinária mulher, essa *tragedienne* admirável (...) nos fez experimentar”<sup>333</sup>, escreveu um deles. Quando ela tirou um dia de folga para conhecer as pirâmides com sua comitiva, Marc Bonel a filmou montada no camelo, que ela rebatizou como Mistinguett, por causa da semelhança que via dos dentes do animal com os da *entertainer* francesa. Piaf cantou perto de Beirute, à época um posto de difusão de cultura francesa no exterior conhecido como “a pérola do Oriente”.

Entre um compromisso e outro, ela voou a Londres em março para dar sorte a Cerdan em sua próxima luta com Dick Turpin, que sucumbiu aos seus golpes no sétimo assalto. Em abril, enquanto Edith cantava no A.B.C. com Les Compagnons, Marcel passou um tempo com a família em Casablanca, uma separação que a deixou extremamente infeliz, até começar a pagar viagens de Ginou até lá para entregar suas cartas e voltar com as respostas



dele.

Em seu tempo livre, Edith fazia compras para Marcel. Eram pilhas de camisas feitas sob encomenda, gravatas, cachecóis e suéteres, quase sempre na cor que gostava de vê-lo usar, azul-claro, talvez por pensar que, se ele não podia estar com ela, seu guarda-roupa serviria de companhia. Sua cama tinha o perfume dele, ela contou em uma carta que Ginou levou ao Marrocos naquela primavera; ele respondeu dizendo que sentia falta do toque da sua pele. Em maio, Edith começou a procurar acomodações que oferecessem maior privacidade do que seu apartamento em Auteuil, e acabou se mudando para uma casa próximo a Boulogne, onde a imprensa dificilmente os procuraria.

Uma temporada bem paga de três semanas no Paris Copacabana impediu que Piaf acompanhasse Cerdan a Detroit em junho, para lhe dar sorte na luta contra o temido Jake La Motta. Seu coração estaria com ele, ela escreveu: “estarei nas suas luvas, na sua respiração, em toda parte. Gostaria de morder La Motta, aquele bastardo. É melhor que ele não encoste um dedo em você, ou vai ter que lidar comigo. *Au revoir, mon petit*, meu menino, minha vida, meu amor”<sup>334</sup>. Quando Cerdan machucou o ombro esquerdo logo no começo da luta e perdeu seu título para La Motta, pareceu que a médium de Piaf tinha acertado ao dizer que Marcel precisava dela. Sentindo-se culpada por não estar ao seu lado, secretamente fez os arranjos para viajar com ele para a revanche em setembro.

Até lá, de acordo com o esquema que Barrier criara para aumentar o tempo que ela passaria com Cerdan, Piaf fez uma turnê pelas capitais do interior, como preparação para a temporada de verão em estações de águas francesas. Em julho, ela cantou para multidões em Oran, Algiers e Casablanca, quase sempre acompanhada pelo boxeador, que também se juntou a ela para uma semana na Riviera Francesa. No dia seguinte ao retorno do casal a Paris, Piaf escapou da imprensa que a aguardava em Le Havre e embarcou no navio de Cerdan para Nova York; ele treinaria para a revanche com La Motta, enquanto ela ensaiaria para suas datas no Versailles. Essa disputa era “a maneira encontrada por Deus para mostrar que devo estar sempre perto de você”<sup>335</sup>, escreveu Edith, já que algo ruim parecia acontecer toda vez que estavam distantes.

Em Nova York, a agenda de ambos permitiu que passassem longos períodos juntos. Edith ficou vários dias escondida no Lago Sheldrake; Marcel também se hospedou no apartamento dela na Lexington Avenue, acompanhando-a em seus passeios diários pelo Central Park para ver os esquilos. Ela tinha decidido cantar “Hymne à l’amour” pela primeira vez em público em 15 de setembro, na noite de abertura da sua nova temporada no Versailles; a canção era sobre ela e Marcel, Edith contou a sua comitiva. A casa lotou com uma plateia que incluía ícones como Cary Grant, Gary Cooper, Rex Harrison, Barbara Stanwyck e Claudette Colbert, reunidos para aclamá-la como a rainha da canção. “Edith Piaf estreou diante de um dos públicos mais seletos, e ela está melhor do que nunca”<sup>336</sup>, escreveu um crítico. “Ela é a estrela do ano”, observou outro, “ainda maior do que Sarah Bernhardt.” Apostando na crescente fama de Piaf nos Estados Unidos, a Columbia lançou *Chansons parisiennes*, dois discos com suas canções mais conhecidas, com mapas de Paris e policiais dançantes nas capas.

Uma mudança de planos levou Cerdan a Manhattan antes do esperado, quando a luta marcada para 28 de setembro foi adiada para 2 de dezembro por conta do ombro direito de La Motta, que estava machucado. Primeiro, Edith ficou radiante de felicidade, o adiamento significava que ela e Marcel poderiam ter mais dois meses juntos. Mas, apesar das suas súplicas, o boxeador insistiu em ir ver a família em Casablanca. “Estou terrivelmente desapontada”<sup>337</sup>, contou Edith a Bourgeat. “Pensei que Marcel me amasse mais do que a qualquer outra coisa, e agora vejo que sou apenas a sua amante... Esses dois meses eram um presente dos céus, e ele deixou passar.” Já que nunca poderiam ficar juntos sem “machucar alguém”, ela tinha decidido desaparecer da vida dele organizando uma série de períodos cada vez mais longos de separação, apesar de muito dolorosos. “Pensei que ele sofria quando não estávamos juntos”, ela continuou, “mas, no dia de ir embora, ele estava cantando a plenos pulmões no chuveiro!”

Quando Jacquot lhe disse que pensasse na esposa de Cerdan, Edith acabou descarregando a raiva sobre seu mentor: “e aquela mulher lá merece ser feliz? Ela é incapaz de criar os filhos, é ele quem os leva ao médico quando estão doentes”. Jacquot estava errado ao julgar Edith de acordo com os padrões convencionais: “se todas as mulheres cumprissem seu dever como eu faço, não teriam nada do que se arrepender. Porque, se algum dia aquelas crianças receberem uma boa educação, será graças a mim, não a ela”. Ele se preocupava mais com a própria prosa do que com as verdades do coração, ela o censurou: “então, nem me fale daquelas pobres crianças infelizes...!” Ainda assim, ela amava seu velho amigo, e esperava receber dele uma carta “escrita com o coração, não tirada de livros em sua biblioteca”.

Depois de treinar tendo em vista uma luta fora de Paris, Marcel telefonou para dizer que logo embarcaria outra vez para Nova York. Edith insistiu que pegasse um avião, em vez do navio, o que lhes daria mais tempo juntos; ele prometeu chegar o quanto antes. Após a conversa dos dois, o boxeador comentou para a imprensa: “preciso derrotar La Motta, vou derrotar La Motta. Estarei perfeito no dia 2 de dezembro. Pode ter certeza de que vou retornar à França com a coroa de peso médio bem segura na minha cabeça”<sup>338</sup>. Pouco antes de pegar um voo na noite de 27 de outubro, ele anunciou a milhares de fãs colados aos seus aparelhos de rádio: “estou tão louco para voltar a Nova York e ao Madison Square Garden que já teria partido, se pudesse ter ido antes”. E prometeu lutar como um tigre.

<sup>301</sup> M.M., em *Le Matin*, 13 mar. 1948, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 52.

<sup>302</sup> EP, citado em Robert Bré, “Merci, Marcel, tu es un grand bonhomme”, *Paris-Presse*, 16 mar. 1948, citado em Grimault and Mahé, p. 108-9.

<sup>303</sup> citado em Mella, p. 154.

<sup>304</sup> EP, *Ma vie*, p. 44.

<sup>305</sup> Citado em Jacques Marchand, “L’Affaire Cerdan”, *L’Événement*, 12 abr. 1983, p. 4.

<sup>306</sup> EP para JB, s.d.

<sup>307</sup> EP, citado em Duclos e Martin, p. 277.

[308](#) *France Dimanche*, 30 maio 1948.

[309](#) EP, citado em Grimault e Mahé, p. 123. Piaf chamou ao seu apartamento o repórter que ela suspeitava ter escrito o artigo, e Cerdan o esmurrou após ter admitido a culpa.

[310](#) Edmonde Charles-Roux em entrevista à autora, 12 jun. 2008.

[311](#) Pierre de Gaulle, citado em Grimault e Mahé, p. 148.

[312](#) Lucien Roupp, citado em idem, p. 146.

[313](#) EP a JB, 31 ago. 1948.

[314](#) Herbert Mitgang, “Moroccan Bombardier”, *New York Times*, 12 set. 1948.

[315](#) EP, citado em Grimault e Mahé, p. 165-6. Ver também: “Cerdan captures world middleweight title by knocking out Zale in twelfth”, *New York Times*, 22 set. 1948, *Sports*, p. 41.

[316](#) Grimault e Mahé, p. 170-1.

[317](#) Idem, p. 174.

[318](#) Gaston Firnin-Guyon, citado em “Edith et Marcel aux ‘States’: La Fête”, *Les Nouvelles littéraires*, 7-13 abr. 1983, p. 20.

[319](#) EP, *Ma vie*, p. 59.

[320](#) EP a JB, 1º out. 1948.

[321](#) EP a JB, 8 out. 1948.

[322](#) EP a JB, 12 out. 1948.

[323](#) EP a JB, 1º nov. 1948.

[324](#) EP a JB, 15 nov. 1948.

[325](#) EP a JB, 2 dez. 1948.

[326](#) Jacqueline Michel, “La vie parisienne”, *Parisien Libéré*, 21 dez. 1949, p. 2, em Grimault e Mahé, p. 193.

[327](#) François de Roux, “‘La Môme Piaf’ se métamorphose en princesse”, *Figaro Littéraire*, 29 jan. 1949.

[328](#) e ilegalmente “presa por eles”: “French Boxer is Sued”, *New York Times*, 21 jan. 1949. Cf. versão em Grimault e Mahé, p. 204-8.

[329](#) EP, citado em Duclos e Martin, p. 291-2.

[330](#) Lucien Roupp, citado em Marchand, “L’Affaire Cerdan”.

[331](#) EP a Geneviève Léviton, em Grimault e Mahé, p. 185.

[332](#) Tino Rossi, citado em Emmanuel Bonini, *Piaf*, p. 291.

[333](#) *Journal d’Egypte Le Caire*, 25 fev. 1949, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 53.

[334](#) EP a MC, 13 jun. 1949, em EP e MC, *Moi pour toi*, p. 141.

[335](#) EP a MC, 23 jul. 1949, *ibid.*, p. 148.

[336](#) Críticos citados em Félix Lévitan, “Edith Piaf est applaudi chaque soir par les grandes vedettes américaines”, *Le Figaro*, 7 out. 1949, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 53.

[337](#) EP a JB [c. out. 1949], em Bonini, p. 296.

[338](#) citado em *France-Soir* e no rádio, em Grimault e Mahé, p. 253, 260.

## CAPÍTULO ONZE

### 1949–1952

Loulou Barrier e Marc Bonel dirigiram até o aeroporto de La Guardia no dia 28 de outubro para receber Cerdan. Planejavam levar o lutador ao apartamento de Edith quando ela acordasse depois de outra noite no Versailles. A caminho do aeroporto, ouviram a terrível notícia do desaparecimento do avião; no La Guardia, souberam que ele tinha caído nos Açores. Todos a bordo estavam mortos. Nova York inteira sabia do acidente no começo da tarde, quando Edith, ainda de camisola, emergiu do quarto para encontrar seus amigos andando nervosos pela casa. Pensando que tentavam lhe pregar uma peça, que Marcel estava atrás da porta, ela perguntou alegremente: “por que você está se escondendo?”<sup>339</sup>. Barrier a tomou nos braços. “Edith, você precisa ser corajosa agora”, ele disse. “Não há sobreviventes.” Quando ela começou a gritar, os homens correram para segurar janelas e portas. Edith chorou a tarde inteira, incapaz de aceitar a verdade. Quando Barrier avisou o Versailles para cancelar a apresentação, o gerente foi ao apartamento da cantora levando o caldo de legumes que lhe dava todas as noites antes da sua entrada no palco. Ela bebeu, virou-se para ele, e disse que, apesar de tudo, cantaria. Sua equipe tentou em vão protegê-la dos jornalistas amontoados em torno do apartamento. Quando percebeu que a cidade inteira sabia do desastre, ela falou rapidamente com um fotógrafo, que lhe perguntara sobre seus planos. “Oh, Marcel!”, ela gritou, e começou a chorar. A caminho do Versailles, parou numa igreja para acender uma vela, na esperança de que ele pudesse ser encontrado com vida. O ambiente no clube era tenso, com todos os lugares tomados por fãs que queriam lhe prestar apoio. Quando Piaf entrou no palco, Bonel e Chauvigny tinham lágrimas nos olhos. Ela os abraçou e disse ao público: “hoje, eu canto para Marcel Cerdan”. Conseguiu cantar todo seu repertório, até que chegou a “Hymne à l’amour”. Desmaiando, agarrou a cortina e caiu antes de cantar o último verso: “Deus torna a unir aqueles que se amam”.



“Só consigo pensar em uma coisa: juntar-me a ele”<sup>340</sup>, disse Piaf a Bourgeat três dias depois. “Não tenho mais nada pelo que viver. Cantar? Eu cantava para ele. Meu repertório era repleto de amor, e pode ter certeza de que toda noite vou contar minha história. E cada canção me lembra coisas que ele fez, coisas que disse, tudo me faz lembrar dele. Pela primeira vez estava realmente feliz. Eu vivia para ele, ele era a minha razão de ser, do meu carro, das minhas roupas, da primavera, era tudo para ele.” Além da imensa tristeza, ela sofria com dores artríticas nas articulações. Era o primeiro ataque da doença que a

perseguiria pelo resto dos seus dias manifestando-se, a equipe pensava, em razão do choque da morte de Cerdan.

Algumas semanas depois, ela disse a um amigo: “eu tento entender, em vão. A dor piora a cada dia. Nunca pensei que pudesse desejar a morte como um alívio, uma alegria. Eu era alguém que amava a vida, e agora a odeio”<sup>341</sup>. Em 10 de novembro, depois que o corpo de Cerdan foi identificado graças à pulseira do relógio (um presente de Piaf), houve um funeral de Estado para ele na França. Piaf escreveu ao ator Robert Dalban, que, assim como ela, acreditava que os vivos podiam contatar o mundo dos espíritos: “que me levem até onde possam me mostrar que ele ainda está vivo. (...) Se eu não tiver essa oportunidade, estou liquidada”<sup>342</sup>.

Desde suas primeiras leituras sobre o pensamento grego, com Bourgeat, ela continuara explorando os textos filosóficos sobre a natureza da alma, que a levaram a teorias esotéricas. Outro amigo recordou: “eu achava mais provável que ela gostasse de histórias de detetive, mas não, ela lia Platão. (...) Falávamos de coisas como a imortalidade da alma”<sup>343</sup>. Para quem aceitasse tal doutrina, era apenas um passo até imaginar que duas almas podiam se encontrar no céu, uma esperança que ela considerava essencial para continuar vivendo.

A seu pedido, os amigos mais próximos voaram para ficar com ela enquanto enfrentava sua temporada no Versailles. Dédée Bigard foi para Nova York logo após a morte de Cerdan, e voltou a trabalhar como sua secretária. Algumas semanas depois, apesar da saúde precária, Bourgeat apareceu para consolar sua *Piafou*; ele a apresentou à doutrina da reencarnação de acordo com a proposta da sociedade secreta conhecida como Rosacruz. Apesar de a revelação dessas verdades místicas servir de conforto, Edith recebeu alívio mais imediato com a volta de Momone, que percebera a vantagem de dar a Edith o que ela queria, um modo de entrar em contato com o Além.

Uma pequena mesa redonda comprada em Nova York tornou-se o meio de comunicação usado nas sessões conduzidas por Momone e seu time de auxiliares conspiradores pelos dois anos seguintes. Mais tarde, Berteaut tentaria justificar suas ações dizendo que foi aquele móvel que manteve Piaf viva. Outros amigos da cantora viam as sessões como uma oportunidade para Momone arrancar grandes quantias de dinheiro em cima da necessidade de Edith de sentir que estava em contato com Marcel, cuja voz fantasmagórica ditava os nomes daqueles que deveriam receber dela uma variedade de presentes. Marc Bonel, que se recusou a fazer parte das sessões, viu-se fora do círculo dos favorecidos; Emer, Contet, Aznavour e os demais que tentaram alertar Piaf sobre estar sendo manipulada foram ignorados. É possível que a cantora soubesse mais a respeito da mesinha giratória do que demonstrava, mas ela queria desesperadamente acreditar que não perdera contato com Marcel.<sup>344</sup>

Apesar de tudo, a vida profissional de Piaf continuava como se ela estivesse no controle. Não só seria prejudicial a sua carreira deixar o Versailles antes do término do contrato, como também não tinha vontade de retornar à França. “Vou esperar alguns meses”<sup>345</sup>, ela comentou com um amigo. “Tenho medo de rever Paris sem ele.” Em 19 de dezembro, quando fez 34 anos, foi difícil não se lembrar da viagem do casal a Paris no ano anterior para celebrar o dia juntos.



Nessa época, Piaf escreveu a letra de um *blues* lento em homenagem a Cerdan, que cantava como uma oferenda ao público do Versailles. Até o final da sua temporada no clube, em 31 de janeiro de 1950, ela aparecia todas as noites usando seu vestido preto, desfiava seu repertório e então parava, com a cabeça entre as mãos, para cantar o *blues* que era sua história, como se mostrasse à plateia a dor do seu luto. “Mon amour, je te retrouverai dans l'éternité” (“Meu amor, vamos nos reencontrar na eternidade”) transformou-se numa das canções preferidas do público, mas nunca foi gravada.

Anos depois, Piaf recuperaria um pouco da tranquilidade que a abandonara quando Cerdan morreu. Perto do fim da vida, ela escreveu: “eu sei que a morte é apenas o começo de uma outra coisa. Nossa alma torna-se livre outra vez”<sup>346</sup>. Mas, enquanto não conseguia ter seu equilíbrio de volta, continuava a cantar movida unicamente pela mais pura força de vontade. Piaf tinha decidido viver para o seu público, conforme escreveria mais tarde: “nossa vida não nos pertence. É a coragem que nos faz ir até o fim. De qualquer forma, desde então Marcel jamais me deixou”<sup>347</sup>. Mas os amigos mais próximos concordavam que ela nunca mais foi a mesma.



Alguns acreditavam que Piaf venerou o lutador pelo resto da sua vida porque ele desapareceu quando seu amor estava no ápice. “Se tivesse durado mais um ano”<sup>348</sup>, Berteaut calculou, “ela o teria dispensado, como fez com todos os outros.” Apesar de Danielle Bonel raramente concordar com Berteaut, também acreditava que foi a morte prematura de Cerdan que impediu Piaf de esquecer aquele homem. Sob esse ponto de vista, o fato de ele tê-la deixado antes que ela se cansasse dele permitia que sua história tomasse proporções míticas. Um dos primeiros biógrafos de Piaf observou: “se ele estivesse vivo, provavelmente não teria ‘durado’ mais tempo com ela do que os outros. É preciso desmitificar essa história desde o começo e vê-la como um sonho, a imagem perfeita da vida de Piaf, um brilhante e ingênuo clichê que faz parte da sua lenda sombria”<sup>349</sup>.

Apesar de ser tentador, não faz sentido especular sobre como teria sido o relacionamento dos dois caso Cerdan tivesse sobrevivido. A visão de Piaf do amor mundano como parte do divino é desconcertante para os que não simpatizam com seu lado espiritual. Independente do que se pense das suas inclinações místicas, é mais produtivo tentar compreender o que a morte de Cerdan significou para a imaginação da cantora do que “desmitificar” sua reação; ver como isso influenciou sua carreira e sua ligação com o público com o qual ela dividiu a dor da perda. Assim, podemos recordar a noção freudiana de sublimação, o mecanismo de enfrentamento pelo qual a energia erótica é transformada em realizações como a expressão artística. Por essa perspectiva, as ações de Piaf após a morte de Cerdan podem ser vistas como uma maneira de reorientar sua energia, consolada pela ideia de que, a seu modo, seus compatriotas choravam a morte do seu herói na sua companhia.

Os fãs de Piaf a receberam de braços abertos em sua volta a Paris. No dia 13 de março, ela cantou em rede nacional de televisão. Em 14, 15 e 16 de março, fez apresentações com

ingressos esgotados todas as noites na Salle Pleyel. A plateia na noite de abertura, que incluía Paulette Godard e Maurice Chevalier, ficou completamente desarmada. “Ela deu vida a todo o sofrimento da humanidade”<sup>350</sup>, escreveu um crítico. “Cada vez que ela volta dos Estados Unidos, ficamos abismados com seu repertório e fascinados por ela outra vez.” Todo seu show, luzes, encenação, orquestrações, era uma “perfeição”, ele prosseguiu, mas era o “gênio” próprio de Edith que fazia que a plateia sentisse que, apesar de ter ela acabado de voltar “da terra do dólar”, suas canções conservavam a humildade que sempre possuía. O público era tomado pela emoção toda vez que ela cantava “Hymne à l’amour”, a partir de então cantada com um coral de vozes angelicais; a canção ganharia *status* quase mítico. “Ela não é mais apenas uma mulher”, exclamou um espectador com os olhos cheios de lágrimas; “é uma deusa”.

Críticos e fãs buscavam em seu imaginário religioso algo que expressasse o que sentiam. “Piaf é um anjo caído, uma criatura das alturas e das profundezas”<sup>351</sup>, divagou outro crítico. “Sua história é simples: começa com amor e termina em morte.” Era ponto pacífico que o nome de Cerdan não devia ser mencionado, mas os leitores entenderam a referência e compreenderam a alusão à cantora como Maria Madalena. Com o passar do tempo, toda vez que “Hymne à l’amour” era ouvida, tornava-se mais associada à imagem de Piaf como celebrante do culto ao amor eterno.

No final de março, quando a diva recém-consagrada partiu para uma temporada de duas semanas no Variétés Theater em Marselha, já começara a juntar uma nova comitiva que parecia oferecer-lhe apoio prático e emocional. A espaçosa residência em Boulogne, comprada para Cerdan em 1949 (quando ainda passava por uma reforma), tornou-se o local em que ela reinventaria sua “família”. Edith e a equipe mudaram-se para os quartos do térreo, que deveriam abrigar os empregados e onde ficariam até o fim da reforma. Dédée Bigard trabalhava num escritório no mesmo andar; Aznavour, que ocupava um dos quartos de empregada, juntou-se à equipe como chofer, iluminador e, em pouco tempo, compositor; outros amigos do *showbusiness* mudaram-se para lá e formaram uma corte em torno da anfitriã. Apesar das suas reservas, todos os moradores tiveram que aceitar Momone e sua filha, Edith, bem como as sessões para evocar o espírito de Cerdan.

Ao chegar a Marselha em março, Piaf conheceu um homem que lhe pareceu ter alma similar à sua, Tony Frank, gerente do Variétés, que lhe disse estar em dificuldade para manter o teatro funcionando. Eles se tornaram amantes. Ela esperava que a ideia de amor dele estivesse em acordo com a sua: “preciso sentir que aqueles a quem amo realmente precisam de mim”<sup>352</sup>, ela escreveu depois de voltar a Paris. “Quando um homem, um homem de verdade, transforma-se num garotinho com a mulher amada, é a dádiva mais bela.” O amor era tudo; era o seu deus, ela escreveu, revertendo a formulação comum: “L’amour c’est tout puisque c’est Dieu” (“O amor é tudo, pois é Deus”).

A crença de Edith na divindade do amor logo começou a ser testada na residência de Boulogne. Assim que retornou de Nova York, contatou Marinette Cerdan, que a convidou a ir a Marrocos, apesar de saber que a cantora e Marcel tinham tido um caso. O acordo da dupla como “coviúvas” resultou na mudança da família Cerdan para Boulogne. Edith

assumiu os custos (incluindo benefícios, como um casaco de *vison*) por conta do seu desejo de dar aos filhos do lutador a vida que ela queria para eles, e também para mostrar ao mundo que a viúva oficial aceitava a mulher que fora sua rival. Só as mentes muito convencionais estranhariam aquela ligação, ela escreveu: “Marinette e eu havíamos sido modificadas pelo mesmo homem”<sup>353</sup>.

No começo de maio, com Momone sofrendo as consequências de uma vida amorosa hiperativa e o filho de Cerdan, Paul, precisando de uma cirurgia, Edith questionou se não teria assumido responsabilidades demais. “Não sei mais se sou uma artista ou a mãe de todo mundo”<sup>354</sup>, ela comentou com Tony Frank. Ela rezava por uma solução para os problemas financeiros do clube; enquanto nada se resolvia, Tony deveria ler o favorito de Marcel, *As Chaves do Reino*. O amor era “mais precioso do que o dinheiro”, ela continuou; a “verdadeira fortuna” dele era a própria filha. Edith confiava o suficiente no amante para contar-lhe a respeito da morte de Cécelle, um assunto que raramente mencionava. A inesperada gravidez de Momone significava que teriam na casa, ao todo, cinco crianças, Edith comentou com Tony alguns dias depois. Ela teria que transformar a sala de estar em dormitório; enquanto isso, ela, Momone e Marinette tricotavam. A estrela queria largar tudo para passar mais tempo com Tony, especialmente agora que Momone passava seu tempo discutindo com Dédé, que logo deixaria Edith, após lhe dedicar dez anos de trabalho. Submersa nessa “vida de cão”, escreveu Edith, ela encontrava conforto na igreja: “é o único lugar onde consigo recuperar minhas forças”.

Mais uma temporada no A.B.C. e seus novos discos conseguiram animar Edith, especialmente “Hymne à l’amour”. Na primeira gravação da canção que escrevera para Cerdan, a orquestração e o coro criam um som místico que se desenvolve na parte final da música, quando, de um jeito quase wagneriano, Piaf exalta a capacidade que o amor tem de sobreviver mesmo à morte. “Jogando com um uso muito eficaz das alterações de ritmo e alternando vocais poderosos e contidos”<sup>355</sup>, afirmou um crítico, “a interpretação de Edith Piaf é altamente expressiva, em harmonia total com a intensidade das palavras.”

A disposição de Piaf costumava piorar quando voltava a Boulogne, onde passava a maior parte do tempo com Momone. “Quando sabe que estou triste, ela fica mais triste do que eu”<sup>356</sup>, disse Edith a Tony Frank. “Vejo nos seus olhos o reflexo da minha dor. É incrível uma amizade assim, que traz conforto e faz tanto por se merecer, não acha?” Mas ela também ansiava pelo calor dos “*belos olhos*” de Tony, uma expressão recorrente em suas cartas, que pode ter sido a inspiração para “C’est d’la faute à tes yeux”, a confissão de uma mulher a seu amante morto, contando-lhe que o assassinou “por causa dos seus olhos”.

Tendo como espelho Momone, as alterações no humor da cantora eram refletidas de maneira a favorecer a velha amiga. Ao voltar às graças da cantora, Momone descobrira que podia dividir a generosidade de Edith com os Cerdan, que tinham retornado a Marrocos meses depois levando malas cheias de presentes. Nesse contexto, a relutância de Tony Frank em explorar sua ligação com Edith parece admirável, embora ele também possa ter achado as ideias dela de *l’amour* um tanto quanto exageradas. “Nós vivemos numa época em que dinheiro e negócios são mais importantes do que os sentimentos”<sup>357</sup>, ela lhe disse. Estar

profundamente apaixonado significava que “nada mais importava, exceto a pessoa amada”, ela escreveu quando ele começou a fugir da relação.

Somente um homem a amara como ela desejava, escreveu Edith no dia 26 de maio. “Nunca mais encontrarei algo tão maravilhoso novamente”<sup>358</sup>, continuou, porque os homens eram todos “*petit*”. Por serem tão pouco desenvolvidos espiritualmente, não podiam ser comparados ao “mais formidável” dentre os do seu sexo (não havia necessidade de citar o nome), que fizera tudo a seu alcance para agradá-la: “quando eu o testava, ele estava sempre pronto e bem-disposto”. Ela aceitaria com satisfação encontrar Tony se ele escolhesse acordar do seu torpor, mas, enquanto isso, melhor era dizer adeus.



Mais uma vez Piaf voltou seus interesses para os negócios, que, dizia, tinham tomado um vulto maior do que deviam, e tudo o que fez naquela primavera inteira foi ensaiar as novas canções compostas para ela por seus favoritos: Monnot, Emer, Contet, Glanzberg e, logo, Aznavour. Entre os compromissos, em junho gravou seis inéditas, incluindo “Il fait bon t’aimer” (“É bom amar você”), uma valsa previsível de Glanzberg que pode tê-la lembrado Marcel enquanto cantava, com ar sedutor, “Auprès de toi je n’ai plus peur / Je me sens trop bien à l’abri / T’as fermé la porte au malheur / Il n’entrera plus, t’es plus fort que lui” (“Perto de você não tenho medo de nada / Sinto-me a salvo / Você fechou as portas da infelicidade / Você é tão forte que ela não consegue entrar.”)

Em um tom bem diferente, a interpretação de Piaf para “La fête continue”, de Emer, evocava sua juventude contrapondo ruídos de parque de diversão que se misturavam a histórias do povo – uma criança que tem pais doentes, amantes planejando suicídio duplo porque não podem se casar, viúvas que, como Edith, recorrem a sessões para falar com o amado. As sutis mudanças de timbre que ela faz servem para aumentar o contraste da vida dos indivíduos em relação à da multidão festiva e distraída: “La fête bat son plein, musique et manèges / ... / Chansons, balançoires, la fête continue” (“O parque é cheio de diversões, música e carrosséis /... / Canções, gangorras, assim vai o parque, sem parar”). Repercutiu entre as plateias quando Piaf cantou essa maneira de a vida seguir adiante apesar das perdas; a melodia de Emer foi escolhida a melhor na tradição realista no Concours de la Chanson Française.

Por essa época, quando estava gravando canções em inglês para seu primeiro disco norte-americano, Edith encontrou o homem que a ajudaria a seguir em frente.<sup>359</sup> Na sua temporada de junho no clube Baccarat, um norte-americano musculoso com marcas de varíola no rosto apresentou-se a ela como seu novo tradutor, já tendo feito uma versão para o inglês de “Hymne à l’amour”. Depois de estudar música em Viena, Eddie Constantine tinha tentado carreira sem sucesso nos Estados Unidos. Na França, aproveitando a onda de sucesso da cultura norte-americana e seu visual de gângster, ele abria shows para Lucienne Boyer e Suzy Solidor. Mas foi o inglês quase incompreensível de Constantine que chamou a atenção de Piaf. Enquanto ele se esforçava para deixar uma boa impressão na estrela, ela dava

gargalhadas. Constantine tirou o melhor possível dessa oportunidade. Segundo contou a Edith, estava separado da mulher, que vivia nos Estados Unidos com sua filha. Piaf comentou com pessoas da sua equipe que, àquela altura, não seria a mesma coisa que destruir um casamento, apesar de alguns pensarem que o casal Constantine tinha um acordo que deixava o insensato norte-americano livre para cavar sua carreira conforme achasse melhor.

De todo modo, a comitiva de Edith ficou feliz quando Constantine se mudou para a casa de Boulogne e recebeu os presentes que Edith costumava dar a seus amantes – um relógio de ouro, abotoaduras, sapatos de couro de jacaré e um terno azul feito sob medida para seu físico avantajado. “Edith sempre precisava de alguém para amar”<sup>360</sup>, escreveu Aznavour. “Percebemos que uma página tinha sido virada na história daquela casa; outra estava sendo escrita, apesar de Marcel não ter sido esquecido.” Quando Piaf gravou “Hymne à l’amour” em inglês, no verão, soou como um endosso ao tradutor da canção.

Constantine e Aznavour criaram uma forma de dividir seu trabalho, com o primeiro no papel de Monsieur Piaf (como os outros moradores da casa chamavam o mais recente “belo” da cantora) e o segundo no de seu braço direito. Eles aceitavam suas ideias fixas, como a de ver seus filmes favoritos (*O Morro dos Ventos Uivantes*, *O Terceiro Homem*) todas as noites por uma semana, comer somente quando e o que quisesse, ou largar o que estivessem fazendo para escutar as sinfonias de Beethoven. Em julho e agosto, enquanto faziam uma turnê pelas cidades turísticas, ela tentou ensinar Constantine a falar francês, e trabalhou seu estilo como cantor. Embora ele não fosse nenhum Montand, ela o levou a Nova York para sua temporada de três meses no Versailles naquele outono, em parte para se proteger das memórias da sua vida na cidade com Cerdan, e parte para mostrar que se recuperava da perda com a ajuda do seu “*ricain*”.

“A turnê de verão de Edith Piaf vai ser encerrada com o casamento da cantora e seu parceiro, Eddie Constantine”<sup>361</sup>, anunciou *L’Aurore*. O compromisso não seria oficial, afirmava o jornal, pois Constantine já era casado. Enquanto os dois diziam ser “melhores amigos”, a ligação ficou clara com a foto que acompanhava o artigo. Piaf convenceu Aznavour a escrever para Constantine melodias com uma pegada *jazzy*, para explorar o ar desprendido do cantor e estabelecer sua imagem como um cara durão de coração mole. Ao recordar essa época, Constantine deixou escapar que foi impossível resistir a Edith, pois ela estava decidida a tê-lo: “quando ela queria seduzir alguém, era o fim. Ela poderia derrubar um arranha-céu apenas com um olhar”<sup>362</sup>.

Depois da chegada de Piaf, Constantine, Aznavour e do resto da equipe a Nova York, em 7 de setembro, ela os levou de táxi a um cinema no Brooklyn, onde *O Terceiro Homem* estava em cartaz. Reinando sobre sua corte como um déspota, distribuía punições (tais como proibir os filmes) àqueles que desobedecessem às suas ordens ou, como Aznavour, dormissem enquanto Orson Welles estava na tela. Em público, ela mostrava o profissionalismo com que sempre se apresentava para cantar, mas comentou com Constantine que às vezes, no meio de um clássico como “L’accordéoniste”, pensava nas finanças.

Depois de uma série de vezes em que quase desmaiou no palco, Piaf procurou um médico e ouviu que estava perigosamente anêmica. “Eu devia ter cuidado disso há muito tempo”<sup>363</sup>,



escreveu a Bourgeat. Sob prescrição médica, começou a tomar uma nova e poderosa droga e, para melhorar o espírito, imergiu na leitura da *Ilíada*, de Homero: “é incrível para meu ânimo”. Ela ia precisar de toda a força que pudesse obter com a chegada do aniversário da morte de Marcel. “Eddie é maravilhoso comigo”, acrescentou, mas não disse quantas vezes já o tinha repreendido por lapsos de bom gosto e outros desentendimentos menores.

No fim de outubro, tendo conseguido enfrentar a missa que organizara em memória de Marcel, Edith contou a Bourgeat que se sentia melhor. Pediu-lhe uma tradução da *Odisseia* e agradeceu pelo poema que ele lhe escrevera. “Como uma Maria Madalena... que apareceu próximo do Sena”<sup>364</sup> (assim começavam os versos), a cantora suportou em seu corpo frágil “todas as tristezas da humanidade”. Sua visão de Piaf como um canal para o divino se conclui com um louvor ao efeito por ela exercido sobre o público: “quando você surge, pálida suplicante / Para cantar os refrões que amamos / Os corações daqueles que sofrem se abrem diante de você”.

Bourgeat não era nenhum Cocteau, mas sabia encorajar sua *Piafou* quando seu ânimo estava baixo. Em dezembro, Edith sentiu-se bastante bem para gravar mais seis canções em inglês para a Columbia, incluindo a popular “Autumn leaves”, uma versão mais leve de “Je m’en fous pas mal”, chamada “I shouldn’t care”, e “Don’t cry”, versão traduzida de uma canção de sua autoria, “C’est d’la faute à tes yeux”. Quando o futuro presidente Eisenhower foi ao Versailles ouvir Piaf, ela cantou *folk* francês só para ele, e sua favorita, “Autumn leaves”. Mas, em casa, ela costumava ficar irritada, especialmente se Constantine mencionasse a esposa. Ao final de 1950, quando fez 35 anos, Edith precisava cada vez mais de Bourgeat, de Homero e das muitas drogas que lhe prescreviam.



Quando o grupo de Piaf chegou a Orly, no começo de 1951, foi recebido pelo dramaturgo Marcel Achard, cujas peças, povoadas por personagens tirados das canções populares que usava como títulos, eram conhecidas desde antes da guerra, quando suas versões modernizadas da *commedia dell’arte* conquistaram as plateias parisienses. Como Piaf, Achard era um “*spécialiste de l’amour*”. Fazia algum tempo que ele vinha trabalhando numa peça para ela, feita para combinar com a especialidade que compartilhavam. Com o título de *La Petite Lili*, passava-se em Montmartre, na qual Lili (papel de Piaf) trabalhava numa loja de chapéus enquanto seus casos de amor se desdobravam em canções que Piaf já tinha escrito para a produção. A estreia estava marcada para março; o único problema era que Achard ainda não havia terminado o roteiro.

Como força motora por trás do espetáculo, Piaf tinha escolhido o diretor, convencido Monnot a compor a música e reservado seu teatro preferido em Montmartre, o A.B.C. Ela leu o projeto de Achard e exigiu um papel para Constantine. O dramaturgo, com relutância, criou um gângster para ele. “Ele é um bom dançarino”<sup>365</sup>, comentou o diretor num programa de rádio antes da noite de abertura. “Ótimo, assim ele não precisa falar muita coisa”, respondeu o apresentador do programa.



*La Petite Lili* estreou em 10 de março para uma plateia em trajes de gala, marcando um contraste gritante com a vizinhança do A.B.C. Os cenários evocavam partes familiares de Montmartre, incluindo a loja de artesanato de chapéus no topo da praça da colina, na qual Piaf costumava cantar na era pré-Môme. Como quem dá uma piscadela para o público, um personagem observa que a vida de Lili soa como “aquelas canções de rua em que o amor e a morte andam sempre de mãos dadas”. Piaf estava irrepreensível como uma versão de quem fora um dia, os críticos escreveram: “[ela] é uma ótima atriz cômica. (...) Claro que a peça foi escrita para ela, mas ela também precisava gostar do material, e deixa claro que gostou”<sup>366</sup>. Além disso, a aparência combinava com o papel que recebera. O musical foi um triunfo pessoal de Piaf, escreveu outro: “ela provou que é uma das nossas mais sensíveis e comoventes atrizes”<sup>367</sup>. As canções de sua autoria foram aplaudidas, especialmente “Du matin jusqu’au soir”, que conjuga o verbo *aimer* em todos os tempos, e “Demain, il fera jour”, com sua promessa de novas auroras.

Dez dias depois da estreia, a estrela foi levada às pressas a uma clínica privada para a primeira do que se tornaria uma série de internações de emergência. Recuperou-se de problemas intestinais, que tornariam a incomodá-la, a tempo de voltar ao A.B.C. em abril, e gravar as canções de Lili, que já eram um sucesso, graças ao olhar de Achard sobre as histórias lendárias de Piaf e de Montmartre. “Demain, il fera jour” tornou-se um *hit* imediato assim que chegou às rádios com sua letra inspiradora: “C’est quand tout est perdu / Que tout commence” (“É quando parece que perdemos tudo / Que tudo começa de novo”). Piaf cantou todas as noites pelos três meses seguintes, intercalando as apresentações da peça no A.B.C. com mais gravações, eventos beneficentes e visitas ao teatro para assistir à atriz substituta no papel de Lili. Quando parecia que tinha conseguido conjugar direito o verbo *aimer* em sua vida particular, Constantine anunciou que estava trazendo a esposa e a filha para viver com ele. Edith teve um ataque de fúria. Era seu o papel dispensar amantes, não ser deixada por eles.

Anos depois, quando Constantine já tinha se estabelecido como cantor e ator de filmes *noir* franceses, ele admitiu que Piaf o ajudara para decolar sua carreira. Mas pouco disse do seu envolvimento com ela, e não mencionou a própria presença nas sessões em que o espírito de Cerdan teria dito que aprovava seu sucessor. O norte-americano tinha participado das sessões na mesinha redonda para “consolar Piaf”<sup>368</sup>, recordou um dos seus amigos, “manipulando a mesa em segredo tanto para agradá-la quanto para ganhar sua confiança”. Outros foram menos indulgentes. Ele se importava somente com o próprio sucesso; um dos compositores afirmou: “Edith jamais soube do papel dele naquelas sessões. Fizemos o que podíamos para ela continuar sem saber; era melhor para todos”<sup>369</sup>.

Quando acabou a temporada de *La Petite Lili* em julho, Piaf saiu em turnê com Aznavour e uma jovem animada, Micheline Dax, cujos talentos incluíam a comédia e os assobios. “Edith gostava de rir quase tanto quanto gostava de cantar”<sup>370</sup>, recordou Dax. Apesar de a estrela ter dado a entender que havia pensado em viver num convento após a morte de Cerdan, “eu sempre conseguia fazê-la rir”, disse Dax, para então acrescentar: “havia uma cumplicidade entre nós que durou mais do que o elenco de personagens que entravam e saíam da sua vida”.

Junto com Chauvigny, Barrier e o resto da família musical de Piaf, ela levou em turnê um jovem chamado Roland Avelys, que se apresentava de máscara, como o Cantor Sem Nome. Espécie de acessório na casa de Boulogne, Avelys tornou-se o bobo da corte de Piaf e, como Momone, sempre encontrava maneiras de extorquir a patroa. Piaf fingia não perceber quando o dinheiro desaparecia. “Ela queria que ele e os outros fossem felizes”, comentou Dax. “Não se importava se estava sendo roubada, desde que aqueles que a roubavam a divertissem também.”

A turnê de verão da trupe foi mágica, especialmente as noites em anfiteatros como o de Arles. “Edith superava-se nesses lugares”<sup>371</sup>, escreveu Dax, “seu timbre único atingia o céu estrelado”. A cantora fazia o sinal da cruz antes de cada apresentação, mas, estando no palco, “a multidão, em uníssono, aclamava-a com fervor e dava ovações intermináveis até que ela, afinal, sorrisse, e reassegurasse seu amor pelo público, já conquistado e grato por tudo o que ela lhe dera. Quanto mais tempo a cantora se apresentasse, mais enfeitiçados os espectadores ficavam. (...) Ao final, um hino de gratidão erguia-se como incenso da plateia, dominada por um imenso sentimento de felicidade. Ouvia-se não apenas ‘Bravo’, mas ‘*Merci, Edith*’”. Nesses momentos a estrela ficava realmente feliz e sentia-se realizada pela troca de amor.

Naquele verão, um novo Monsieur Piaf também foi enfeitiçado por ela, um campeão de ciclismo chamado André Pousse, que se tornaria ator conhecido e diretor artístico do Moulin Rouge. Desde a primeira Tour de France, em 1903, os franceses idolatravam os ciclistas do país como heróis, tal como faziam com seus lutadores de boxe. Pousse era famoso em Paris desde os anos 1940, quando venceu o estafante evento esportivo de seis dias no Vélodrome d’Hiver.

Para demonstrar seu amor, Piaf deu ao ciclista os mesmos presentes que Constantine e outros tinham recebido antes, e jurou que abandonaria o álcool, promessa que não conseguiu manter, em parte por causa de dois acidentes de carro em que foi envolvida naquele ano. Em 12 de julho, Aznavour perdeu o controle do carro em que viajavam a caminho de Deauville, onde ela cantou na noite seguinte com o braço em uma tipoia. Três semanas depois, quando Pousse perdeu um retorno na estrada, ela teve um braço quebrado e costelas fraturadas. Levada às pressas para ser operada em Paris, ficou no hospital até o final de agosto, e então voltou para casa, desesperada pela morfina que lhe prescreveram para controlar a angústia.

Sob os cuidados da sua “família de Boulogne”, Edith recuperou as forças em poucos meses, mas achou impossível ficar sem morfina, naquela época, como hoje, usada como paliativo para a dor intensa. “Era essencial para meu corpo”<sup>372</sup>, escreveu Piaf anos depois. “Eu estava viciada.” No ano seguinte, enquanto se curava, sua equipe procurava a droga para ela. “Eu estava ganhando milhões; os traficantes sabiam disso, e se aproveitaram. Vi gente estranha, gente perturbadora entrando no meu apartamento. Eu sabia que estavam me roubando, que exploravam minhas fraquezas, mas não conseguia reagir de nenhuma forma.” Amigos próximos, como Dax, Monnot e Barrier, iam visitá-la diariamente e faziam o que podiam para proteger Piaf, quase sempre sem resultado.

No outono, Edith conseguiu arranjar seu retorno estrelando um filme chamado *Paris Chante Toujours* (em que cantou “Hymne à l’amour”). Ela também gravou seis canções,

incluindo três de Aznavour, que mostravam todo seu espectro emocional e a compreensão que o compositor tinha dela: a cadência melódica de “Plus bleu que le bleu de tes yeux” (com sua alusão, de quem conhecia o assunto intimamente, ao amor da cantora por olhos azuis), uma sátira dos domingos burgueses tradicionais chamada “Je hais les dimanches”, e uma tórrida história de amor obsessivo, “Jézabel”. Outra canção escrita sob medida para ela, “Padam... padam”, de Contet e Glanzberg, que tratava da possessão da cantora pela melodia que sempre a assombraria, tornou-se um dos seus maiores sucessos.<sup>373</sup>

Em novembro, um jornalista elogiou a performance da cantora em “Padam” na sua curta temporada no A.B.C.: “Edith encontrou um gesto extraordinário que não é o sinal da cruz. Ela bate forte em si mesma, na testa e no peito; a plateia estremece”<sup>374</sup>. A estrela parecia estar contando sua própria história: “Écoutez le chahut qu’il me fait / Padam... padam... padam... / Comme si tout mon passé défilait / Padam... padam... padam... / Faut garder du chagrin pour après / J’en ai tout un solfège sur cet air qui bat / Qui bat comme un coeur de bois” (“Ouvi-la me faz tremer / Padam... padam... padam / Como se toda minha vida marchasse diante de meus olhos / Padam... padam... padam / Depois sucumbo à tristeza / Nota por nota dissecó este ar que bate / Que bate como um coração endurecido”).

Naquele inverno, enquanto Piaf era possuída pela música, o elenco da casa de Boulogne passou por mudanças. Marc e Danielle Bonel oficializaram sua união, e Danielle passou a cuidar da caótica residência de Edith. Após algumas brigas violentas, ela terminou a relação com Pousse. Um colega dele, Louis (“Toto”) Gérardin, que tinha vários troféus franceses importantes de ciclismo, substituiu Pousse no coração de Piaf, apesar de ser um homem casado. Momone foi embora de repente, levando várias lembranças que Edith guardava de Cerdan, documentos, roupas, joias e outros presentes que a cantora havia dado ao lutador e, depois da sua morte, passara a guardar como relíquias. Devastada pela traição da amiga – que deu de presente a seu amante alguns objetos de Cerdan e vendeu o resto –, Edith declarou que jamais poderia perdoar Momone.

Um dia antes do seu aniversário, Edith enfrentou outro choque. Atendendo a um chamado de Alice Gérardin, a polícia foi a Boulogne em busca de pertences desaparecidos da família, incluindo troféus de Toto e oito quilos de ouro em barras. Apesar de Edith ter sido inocentada de qualquer crime, o escândalo foi parar nas páginas da *Déetective*, como se quinze anos de profissionalismo desde o caso Leplée não contassem para nada. Para a imprensa popular, ela era uma ladra de maridos, “a George Sand do século XX”<sup>375</sup>. Como a romancista conhecida por seus casos amorosos, dizia-se que Piaf era incrivelmente sedutora: “da sua pessoa frágil emana um magnetismo que envolve, subjuga, conquista, arrebatá”. Seus problemas com os homens, um jornalista insinuou, eram o fardo dessa “mulher extraordinária”.

Apesar de a imprensa ter achado que a relação de Edith e Toto acabara com a devolução das barras de ouro, ela ainda tinha esperança de que o caso deles voltaria ao normal. Seu “*ange bleu*”<sup>376</sup> (ele tinha olhos no tom de azul que ela amava) mostrara-lhe que mulher passional ela era. Durante um período de separação, ela lhe escreveu: “ninguém jamais fez amor comigo tanto quanto você faz... Vou sentir muita falta do seu corpo, das suas belas coxas e da pele macia, do seu traseiro adorável”. Ela faria qualquer coisa que ele quisesse, e

escreveu semanas depois: “pense em Joana d’Arc, quem poderia imaginar que uma simples mulher faria coisas tão maravilhosas. Ela fez por amor a Deus, eu farei por você”. Em outra carta, fantasiou sobre “deitar-se entre suas belas coxas com minha cabeça no Popol... transformando meus sonhos em realidade”. Na esperança de que pudesse engravidar, ela novamente jurou parar de beber. Mas seus encontros tinham que ser discretos, pois os detetives da mulher continuavam atrás de provas. “Quanto mais difícil for nosso amor”, ela disse, falando tanto por si mesma quanto por Toto, “mais bonito será!”.

Enquanto isso, Edith dedicava todas as noites a canção “Plus bleu que le bleu de tes yeux” ao seu “anjo azul”. (Cinéfila ávida, ela pode ter associado Gérardin ao papel de Dietrich como a sedutora no filme *O Anjo Azul*, uma interessante inversão sexual.) Algum tempo depois, com maior compaixão do que tivera um jornalista para o qual as complicações amorosas de Piaf eram o fardo da mulher “extraordinária”<sup>377</sup>, seu amigo René Rouzaud observou: “este ser excepcional tinha o direito de ter uma vida excepcional sem ser julgada constantemente por todos. E, se a tradição da *chanson* francesa era enriquecida por seus casos amorosos, devíamos apenas ficar-lhe agradecidos”.

<sup>339</sup> citações e informação sobre a reação de EP à morte de MC em Bonel e Bonel, p. 79-80; cf. Grimault e Mahé, p. 267-69.

<sup>340</sup> EP a JB [31 out. 1949], em Bonini, p. 302.

<sup>341</sup> EP a “Cel”, 23 nov. 1949, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 64.

<sup>342</sup> EP a Robert Delban, em Duclos e Martin, p. 303.

<sup>343</sup> Philippe-Gérard, citado em Brierre, p. 92.

<sup>344</sup> Phillipe-Gérard, amigo de Piaf, acreditava que ela era uma boba consciente até certo ponto; ver Brierre, p. 95.

<sup>345</sup> EP a “Cel”, 23 nov. 1949, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 64.

<sup>346</sup> EP, *Ma vie*, p. 88.

<sup>347</sup> Idem, p. 54.

<sup>348</sup> Simone Berteaut, “Simone Berteaut parle de Piaf”, *Dim, Dam, Don* (programa de rádio), 1969, citado em Brierr, p. 94.

<sup>349</sup> Monique Lange, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 54. Essa passagem foi omitida da edição inglesa de Lange, p. 133-4.

<sup>350</sup> Jean Antoine, “Edith Piaf de retour d’Amérique”, *Paris-Presse*, 16 mar. 1950, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 65.

<sup>351</sup> Jean-François Noël, “Edith Piaf lance face à Dieu le cri même de la terre”, *Combat*, 15 mar. 1950, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 66.

<sup>352</sup> EP a Tony Frank, 1º de maio 1950, em Springer, p. 82.

<sup>353</sup> EP, *Ma vie*, p. 54.

<sup>354</sup> EP a Tony Frank, 3-4 de maio, em Springer, p. 91, 94.

<sup>355</sup> Klein, *Florilège*, p. 216.

[356](#) EP a Tony Frank, 8 maio 1950, *idem*, p. 106, 109.

[357](#) EP a Tony Frank, 15 maio 1950, *ibid.*, p. 114.

[358](#) EP a Tony Frank, 26 maio 1950, *ibid.*, p. 118, 121.

[359](#) em julho de 1950 Piaf gravou “La vie en rose”, “Hymn to love”, “The three bells” e “Simply a waltz” no estúdio da Columbia, em Paris.

[360](#) Aznavour, p. 170-1. Depois de avaliar Constantine na boate Chez Carrère, Aznavour incentivou o americano a se apresentar a Piaf.

[361](#) “La Randonnée d’Edith Piaf se terminera par un mariage”, *L’Aurore*, 21 ago. 1950, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 66.

[362](#) Eddie Constantine, citado em *France-Soir*, 6 out. 1969, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 66.

[363](#) EP a JB, 23 out. 1950.

[364](#) poema de JB, citado em Catherine Dutheil-Pessin, *La Chanson réaliste*, p. 299-300.

[365](#) conversa citada em Duclos e Martin, p. 313.

[366](#) Roger Nimier, “Triomphe d’Achard”, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 67-8.

[367](#) Georges Ravon, em *C’est la vie*, n. 75, 1951, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 67.

[368](#) Henri Spade, em *France-Soir*, 5 ago. 1977, em Bonini, p. 323.

[369](#) Anôn., citado em *idem*, p. 322.

[370](#) Micheline Dax, em entrevista à autora, 4 jul. 2008.

[371](#) Micheline Dax, *Je suis gugusse, voilà ma gloire*, p. 53.

[372](#) EP, *Ma vie*, p. 61-2.

[373](#) Enquanto ainda escrevia para Edith (um total de seis canções), Glanzberg também compôs a trilha sonora de *Mon Oncle*, de Jacques Tati, e várias peças clássicas, incluindo *Yiddish Suite* e *Holocaust Lieders*.

[374](#) “Pa-Dam”, *Samedi Soir*, 24 nov. 1951, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 68.

[375](#) Maurice Fleury, “Edith Gassion (dite ‘Piaf’) est-elle la George Sand du XX siècle?”, *Photo-Journal*, 11 dez. 1952, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 69-70.

[376](#) cartas de EP a Louis “Toto” Gérardin, datadas de 16 jan. 1952, c. 26 jan. 1952, e 19 jun. 1952, citado em press-release da Christie’s (Paris), comunicado à autora por Patricia de Fougerolle em 1º jun. 2009.

[377](#) René Rouzaud, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 232. Rouzaud escreveu a letra para várias canções de Piaf, incluindo “La Goulante du pauvre Jean”.

## CAPÍTULO DOZE

### 1952–1956

Com a esperança de deixar o passado de vez para trás, Edith vendeu a casa em Boulogne e se mudou para um apartamento alugado por temporada, no décimo sétimo distrito. Artista mais bem paga em sua categoria na França, ela costumava gastar mais do que ganhava, e por esse motivo multiplicava seus compromissos profissionais. Na primavera de 1952, ela estava tão ocupada, que havia pouquíssimas oportunidades de ficar com Toto em qualquer um dos hotéis mais afastados que costumavam frequentar para despistar a imprensa. Enquanto percorria o sul da França em turnê com Aznavour, Avelys e um grupo chamado Les Garçons de la Rue, Edith sem dúvida passou algum tempo com Tony Frank, em Marselha, por ocasião de uma temporada de dez dias no Théâtre des Variétés. Mas, assim que retornou a Paris, contou a um repórter que ali era o melhor lugar para ela. A cidade que ela celebrava nas suas canções era dona do seu coração, “especialmente agora”<sup>378</sup>, ela disse com um sorriso, que havia conhecido um homem por quem poderia abdicar da sua carreira. Seu antecessor, ela acrescentou, tinha sido “um erro”. O que ela não informou foi que, apesar de o namoro com o novo homem parecer promissor, estava dividindo suas apostas ao continuar ligada a outro amante, embora em segredo.



A cota de erros românticos de Edith fez que ela mesma percebesse que pulara de um amante para outro para se anestesiar após a morte de Cerdan. Nos meses seguintes, enquanto se divertia com Gérardin, ela passou a apreciar a companhia de um homem cuja presença em sua vida lhe traria estabilidade, o cantor Jacques Pills, conhecido nos Estados Unidos como “*Monsieur charm*”. Eles se conheciam desde o período anterior à guerra, quando Pills, nascido René Ducos, integrava a dupla Pills e Tabet. Ele se divorciara há pouco de Lucienne Boyer; cinco anos antes, em Nova York, Piaf reencontrara Cerdan em companhia de Pills. Eles pertenciam ao mesmo universo. Logo após sua mudança para o novo apartamento, Pills e seu jovem pianista, Gilbert Bécaud, procuraram a cantora para oferecer-lhe uma nova canção, “Je t’ai dans la peau” (“I’ve got you under my skin”).<sup>379</sup> A sensualidade explícita da letra (“J’ai froid, j’ai chaud / Je sens la fièvre sur ma peau” – “Estou quente, estou frio / Sinto a febre na minha pele”), atraiu Piaf, assim como o mais velho dos dois homens (Pills tinha então 46 anos). “Jacques voltou no dia seguinte e em todos os outros depois daquele”<sup>380</sup>, disse Piaf discretamente. “Tínhamos que ensaiar a canção, trabalhar nela, aperfeiçoá-la!”

Em junho, os cantores preparavam um show para apresentar juntos no clube Drap d’Or, o



que era uma forma de Piaf anunciar que formavam um casal. No dia 11, Edouard Herriot, chefe da Assembleia Nacional francesa, entregou a Edith o *Grand Prix du Disque*, prêmio de melhor disco, por “*Padam... padam*”, numa cerimônia a que esteve presente a escritora Colette, talvez chamada por seu amigo em comum Cocteau. Piaf e Pills tiraram alguns dias de férias na casa de um tal sr. Frank (Tony?) em Marselha, onde anunciaram seu noivado antes da saída em turnê no verão. Em setembro, Piaf alugou um apartamento de nove cômodos no Boulevard Lannes, em frente ao Bois de Boulogne, onde passaria o resto da sua vida de cigana – o mais longe de Belleville que poderia ficar, mas ainda em Paris.

Os cantores voaram para Nova York no começo de setembro, em tempo para a inauguração do clube de Pills, apropriadamente chamado La Vie en Rose, e para a quinta temporada de Piaf no Versailles. Duas semanas depois, ela informou Gérardin sobre seus planos de casamento; pretendia ser fiel a Pills, a quem amava sinceramente. Marlene Dietrich ajudou Edith a escolher o vestido azul e a boina que usou em 20 de setembro na Igreja de Saint Vincent de Paul, em Nova York, na qual sua união foi abençoada pelo mesmo padre que a confortara após a morte de Cerdan. Apesar das tentativas da imprensa de cobrir o evento, somente Les Compagnons (que estavam então na cidade), o cônsul francês e a equipe de Piaf puderam entrar na igreja. Com Dietrich como madrinha, Edith subiu ao altar ao som da “Ave Maria” de Schubert. Loulou Barrier a levou pelo braço; Danielle Bonel colocou um pequeno bolero de vison branco sobre os ombros da cantora quando eles saíram para Le Pavillon, onde alguns convidados – Ginou Richer, Dietrich, Aznavour, Barrier, Chauvigny, o gerente do Versailles e os Bonel – brindaram aos recém-casados. Naquela mesma noite, no Versailles, o casal cantou o dueto bem-humorado que Piaf lhes havia escrito, “Et ça gueule, ça, madame”, cuja letra retratava seu duplo papel amoroso. Na noite seguinte, fizeram uma aparição no programa de televisão de Ed Sullivan, *The Toast of the Town*; duas semanas depois, a revista *Life* publicou um artigo de duas páginas intitulado “*Mlle. Coração Partido – Cantora Edith Piaf descobre que ‘La vie’ pode ser ‘Rosy’*”<sup>381</sup>, com uma página inteira de fotos de Edith cantando. “Estou realmente feliz”<sup>382</sup>, contou Edith a Bourgeat. “Quanto mais conheço Jacques, mais gosto dele. Todos queriam tanto me ver tranquila. Agora estou.” A reputação de Pills significava que ele não se tornaria seu rival. “Não acredito que ela fosse profundamente apaixonada por Pills”<sup>383</sup>, comentou um amigo, “mas gostava muito dele. Ele era charmoso, bonito, boa companhia. Ela podia confiar nele. Era mais um amor amigo do que uma grande paixão.” Naquele ponto, era essa amizade amorosa que lhe oferecia o equilíbrio de que precisava.

Encantado com a tranquilidade em sua relação, o casal se tratava por *mémère* e *pépère* (mamãe e papai). Mas, não sendo nenhum puritano, Pills logo percebeu que sua esposa precisava de mais do que a boa quantidade de vinho que tomavam juntos. Viciada em morfina (a nova droga que era então prescrita para sua artrite) e em pílulas para dormir, ela requeria ainda mais cuidados do que Pills imaginara no começo do namoro. Em novembro, Edith havia perdido o bom humor. “Na América você já acorda cansado”<sup>384</sup>, ela contou a Bourgeat. Ainda assim, enquanto cantava no Versailles, ela encontrou energia para um evento beneficente da Unesco, outra aparição no show de Ed Sullivan e, com Pills, duas

transmissões para a rádio francesa. Pensando nos seus compromissos de dezembro em Hollywood, prometeu permanecer em regime para ficar esbelta.

Antes de sair em turnê pelo oeste dos Estados Unidos, o casal voou até Montreal para apresentações conjuntas e também visitar a irmã de Edith, Denise, que vivia lá desde que casara. Denise ficou chocada com as mudanças que a cortisona tinha operado em Edith: “seu rosto estava inchado, ela tinha ganhado muito peso... Suas mãos ainda não estavam deformadas, mas seus pés doíam muito”<sup>385</sup>. Mesmo assim, estava relaxada o suficiente para convencer Pills a lhe prometer um casaco de vison e outro para Denise, que se divertia brincando de levar crédito no sucesso da irmã, pois Edith começara a cantar nas ruas depois que o nascimento de Denise tinha mudado a dinâmica da casa. “Eu nunca pensei nisso antes”<sup>386</sup>, respondeu a estrela. “É por sua causa que sou famosa.”

Quando chegaram a Los Angeles, ficou bem claro para Piaf que estavam longe de ser famosos ali. Apesar da sua aparição no lançamento do filme *Moulin Rouge*, de John Huston, e da publicidade para sua curta temporada no elegante Mocambo Club, seu sucesso em Nova York tivera pouco impacto ali. Em janeiro de 1953, ela e Pills cantaram juntos por uma semana no Curran Theater, em San Francisco, no qual Judy Garland (a quem os norteamericanos costumavam compará-la) se apresentara recentemente. Ao retornar a Los Angeles, encontraram Joan Crawford, Spencer Tracy e Humphrey Bogart, e Edith tornou-se amiga de Lena Horne, que tinha comparecido a sua estreia no Playhouse em 1947. Piaf admirava Lena como uma cantora altamente profissional que, como ela mesma, tinha enfrentado sua cota de adversidades. (Horne e Lennie Hayton, o músico branco que se tornaria seu segundo marido, tinham fugido para Paris em 1947 para escapar ao ódio generalizado pelos casamentos inter-raciais.) Depois de duas semanas de apresentações em Las Vegas, onde aplaudiram o glamuroso show de Horne no novíssimo Sands Hotel, Piaf e Pills voaram para Miami Beach. “Você vai chorar, soluçar, vibrar, vai aplaudir de pé”, prometia seu cartaz no Riviera Lounge. Mas, apesar de os críticos locais terem determinado que o show era um “*hit* arrasador”, ela sentia falta de Paris, dos amigos e da sua vida na cidade.

Edith planejava voltar para casa em março, segundo contou a Cocteau. “Que alegria foi ler e reler sua carta! Eu sei quantas pessoas o amam, mas, se você soubesse quanto amo apesar das raras vezes que nos vemos... Tenho a estranha sensação, toda vez que o vejo, que é você quem faz com que me sinta bem e me dá a força de que preciso para lidar com este mundo insensível. Você não acha maravilhoso amar alguém sem precisar da pessoa, amar apenas por quem ela é? Bem, é assim que eu te amo.”<sup>387</sup>



Em março, Piaf e Pills mudaram-se de volta ao apartamento no Boulevard Lannes, que tinha ficado vazio nos seis meses que passaram nos Estados Unidos. “Era grande demais para Edith”<sup>388</sup>, recordou Simone, a irmã de Jacques. “Ela se sentia perdida.” Quando Simone foi viver com os dois após o retorno do casal, encontrou poucos móveis, mas muitas edições

assinaladas de livros clássicos franceses, incluindo os trabalhos de Cocteau. Edith gostava mais do quarto, da cozinha e do salão, onde aspirantes a compositor aguardavam ao lado de um piano Bechstein até que ela estivesse pronta para recebê-los. (Ela preferia escolher as melodias em seu companheiro, num piano elétrico Ondoline.) “Desde o começo”, afirmou Simone, “fui seduzida pela inteligência de Edith, pelo seu desejo de estar sempre aprendendo, pelo seu enorme talento.”

Simone logo aprendeu a fazer tudo do jeito que Edith gostava. Quando ela se debatia com as dores da artrite, a cunhada chamava o médico para lhe aplicar cortisona. Quando tinha insônia, Simone sentava-se para ouvi-la contar a história da sua vida de cantora. Todos os dias, à 1 da tarde, ela acariciava o pulso de Edith para acordá-la, entregava-lhe uma xícara de café preto e o jornal *France-Soir*, com a tirinha em quadrinhos preferida de Edith, a história de um homem que, preso por engano, encontra a paz no casamento quando ganha a liberdade. Depois do banho, Edith perfumava-se com Arpège, fazia alguns telefonemas, retomava o suéter que estivesse tricotando ou rascunhava ideias para canções em caderninhos pautados, que ela preferia usar, feitos para crianças. Mais à tarde, de acordo com Simone, gente do *showbusiness* fazia fila no salão, na esperança de cair nas graças de Piaf: “alguns eram bons, outros nem tanto; alguns eram claramente desonestos, mas todos eram inteligentes. Edith não tolerava gente estúpida!”. Ao entardecer, os amigos costumavam aparecer e era servido apenas vinho branco, sua resposta aos esforços do marido para limitar-lhe a bebida. “Naturalmente, todos tinham que comer e beber as mesmas coisas”, escreveu a cunhada. As refeições costumavam ser o mesmo prato por semanas, como galinha com molho *suprême* (cogumelos, chalota, vinho branco e creme). Se uma melodia lhe viesse à cabeça de repente, ela corria da mesa para o Ondoline ou chamava Chauvigny para ouvir sua opinião, mesmo que fosse 3 da madrugada, observou Simone. “Ninguém ousava lhe dizer não.”

Os ensaios começavam à meia-noite. Sua comitiva assistia, enquanto Piaf trabalhava com Chauvigny, que fazia as vezes de pianista principal nos pontos mais delicados da performance da cantora – timbre, articulação, gestos – e fornecia as notas de acompanhamento ou se dedicava a algumas mudanças nas letras. Após uma refeição para revigorar as forças às 3 da manhã, Edith entretinha o grupo com canções de sucesso da sua juventude, música norte-americana (quase sempre as de Lena Honre ou Billie Holiday) e, para a surpresa de todos, canções de Fauré, todas parte do seu repertório particular. Os ensaios terminavam ao amanhecer, quando a cantora ia para a cama.

Piaf estava ganhando bastante dinheiro nessa época, mas a maior parte “ia para o estômago e o bolso dos seus amigos”, explicou a cunhada. “Qualquer um podia simplesmente entrar e abrir a geladeira a qualquer hora, mas o que a arruinou foi o exército de amigos pedindo dinheiro emprestado sem pagá-lo em retorno.” Piaf também pagava salário a Bonel, Chauvigny, vários músicos e uma equipe de empregados domésticos que consistia em seu cozinheiro Chang e duas ou três arrumadeiras, entre outros assistentes. (Chang ia para casa carregando a champanhe e outros luxos depois das festas da sua patroa.) Quando Barrier comentou sobre ela pagar a conta de restaurante de um grupo de vinte pessoas, incluindo alguns desconhecidos da cantora até aquela noite, Piaf protestou: “o dinheiro é meu”. Fazia

algum tempo que ela cuidava das necessidades de velhos amigos, como Camille Ribon, mas muitos conhecidos agora tiravam vantagem tanto da sua generosidade quanto do fato de ela beber.

Por conta própria, Piaf passou por uma série de “curas” numa clínica especializada em terapia de aversão. Na noite anterior a uma “cura”, ela acabava com garrafas de vinho como uma criança desafiando os adultos. No dia seguinte, a equipe da clínica deixava que bebesse o que quisesse e, algumas horas depois, lhe dava drogas para induzir o vômito, um tratamento que a fazia detestar o álcool, mas exigia semanas de recuperação. “Nós a levamos lá três vezes”, escreveu Simone. “Ela lutou, e finalmente superou essa tentação.” Na opinião de Edith, com ajuda divina.

Deus era uma presença constante no cotidiano da cantora, conforme a cunhada observava. Mas, apesar de ela “colocar Deus em tudo, Cerdan tornara-se uma obsessão”. Toda a casa a acompanhava às missas que ela mandava rezar em memória do lutador na igreja Auteuil. Edith dava presentes caros a Marinette e seus filhos, e os trazia para ficar no seu apartamento por meses seguidos. Simone pouco tinha a dizer sobre como seu irmão se ajustava às obsessões de Edith. Na maior parte do tempo, apenas tentava animar Piaf. “Eu estava feliz com Jacques”<sup>389</sup>, recordou ela. “Ele tinha compreendido que eu não aguentava viver numa jaula, que, assim que me sentisse presa, começaria a quebrar tudo e fugiria; ele nunca tentou me impedir de viver e de pensar. (...) Muitas vezes, eu o fiz infeliz sem querer. Mas ele se manteve firme como uma rocha.”



A tranquilidade de Pills funcionava tão bem para ele, pessoalmente, quanto para sua posição de marido de Piaf. Um dia depois do seu casamento, ele assistiu, de um canto do estúdio do programa *Toast of the Town*, a Piaf cantar a tórrida “Jézebel”, de Aznavour, e a sombria “Padam”. (“Essa melodia... parece zombar de mim por meus pecados do passado”, ela ciciava em inglês.) Ed Sullivan então brincou que o marido de Piaf agora já podia pegar o cachê da cantora, e pediu que “*Monsieur Peals*” acenasse. Em 16 de novembro, em participação que já se tornara habitual no show de Ed Sullivan, Piaf cantou “La vie en rose” em francês e em inglês, com rosas como pano de fundo, e depois “L’accordéoniste”, percorrendo o corpo com as duas mãos. (Sullivan não censurou os gestos, como fizera com Elvis naquele outono, porque, supostamente, os espectadores não sabiam que ela estava se referindo a uma prostituta.) Entre 1952 e 1959, ela faria oito participações no *Toast of the Town*, sempre sorrindo, olhando de cima a baixo o desengonçado Sullivan quando a chamava “*petite* pequena estrela francesa” e batia de leve na sua cabeça.

Os norte-americanos nunca aprenderam a escrever o nome de Pills corretamente, mas ele foi aclamado como parceiro de Piaf quando voltaram a Paris. Em abril de 1953, eles cantaram separados e juntos por um mês no Marigny Theater, enquanto ensaiavam *Le Bel Indifférent*, de Cocteau, que deveria entrar na programação do elegante teatro em seguida a sua temporada como cantores. Depois de gozar do público dos dois (“bons cidadãos que

adoram passar uma noite na miséria ouvindo a musa mais famosa das ruas”<sup>390</sup>), *Paris-Press* comentou que Piaf devia sua fama à “arte com que extrai da vida todas as partículas de poesia nela contidas”. Nesses lugares miseráveis, escreveu um crítico, ela havia descoberto “os mais variados sonhos – de perfeição, comiseração e compaixão pelo sofrimento humano, uma delicadeza generalizada (...) puro romantismo, pouco camuflado”. E Pills, o “charmoso” cantor, trazia o público de volta à terra com um “notável talento próprio”.

Apesar do sucesso da nova canção da dupla, a devastadora “Bravo pour le clown”, alguns críticos demonstravam menos entusiasmo pela parceria Piaf-Pills. Sua apresentação conjunta tinha sido “parelha e conjugal”<sup>391</sup>, ironizou o *France-Soir*, como se a vida profissional e privada do casal indicasse que a cantora, conhecida por suas maneiras pouco convencionais, tivesse agora se juntado à burguesia. O público ainda ignorava que, para que pudesse se apresentar todas as noites, Piaf precisava recorrer à morfina prescrita para sua dor. Quando a nova montagem de *Le Bel Indifférent* encerrou temporada, em 28 de maio, ela voltou à clínica de reabilitação; três semanas depois, com o sucesso do tratamento, deixou a clínica, determinada a reencontrar um novo foco.

Já estava claro para muitos que a cantora realista não deveria esquecer as origens, e Piaf levou em conta essa opinião ao escolher seus novos projetos. Os dois filmes em que atuou no verão pareciam ter sido feitos sob medida. Para a aparição que brincava com sua vida de casada em *Boum sur Paris*, um musical estrelado por Pills, os dois cantaram a música que ajudara a formar o casal, “Je t’ai dans la peau”, junto com “Pour qu’elle soit jolie, ma chanson”, de Piaf, um “debate” sobre música que dramatizava seu relacionamento. Para *Si Versailles M’Était Conté*, uma reconstituição da vida na corte de Versalhes, Piaf, em trajes de plebeia, cantava o hino revolucionário “Ça ira”. (Ela quase caiu da escada na qual gritou pelo fim da nobreza.) Liderar uma multidão revoltosa, mesmo que de mentirinha, inspirou-a a incluir “Ça ira” em seu novo show, mas, depois de cantar a música metida no vestido da personagem, Piaf desistiu da ideia ao ver que não conseguiria fazer a troca de roupas tão rapidamente. Quando o filme estreou, as plateias a aplaudiram no papel de uma ativista francesa e ignoraram a discussão em torno do custo absurdo da produção e da sua vilanização da monarquia.

Pills deve ter se questionado quanto ao ardor revolucionário de a sua esposa se manifestar em algum momento no feriado que planejavam passar juntos na conservadora região de Landes, no sudoeste da França, em setembro. Em vez de voltar a Nova York e ao clube Versailles, eles passariam três meses na casa da família de Pills, jogando pingue-pongue, fazendo caminhadas e, vez ou outra, escrevendo uma canção. Os vizinhos observavam os passeios que o casal fazia junto pelas estradas compridas e planas da região, e aplaudiram seu show em benefício da escola local, ideia de Edith. Enquanto Jacques e Simone permaneciam em estado de alerta, a estrela se comportou “como uma verdadeira dama” na festa em sua homenagem: “ela respondeu a todas as perguntas feitas pela elite local, que parecia surpresa, até mesmo decepcionada, por descobrir que ela era uma mulher normal de boas maneiras”<sup>392</sup>. Para o bem de seu fígado, eles bebiam apenas água mineral, contou Pills a um jornalista que os encontrara em casa jogando Banco Imobiliário. Eles voltaram a Paris dias após uma

peregrinação a Lourdes, cheios de medalhas sagradas para distribuir ao pessoal que os aguardava em casa.

Em dezembro, mais bem preparada para lidar com as pressões da sua carreira, Piaf dividia o tempo entre ensaios para participação em programas de rádio e televisão e as gravações nos estúdios Pathé-Marconi. Da nova safra de canções, ela gostava particularmente de “Heureuse”, de René Rouzaud e Marguerite Monnot. Sua visão de amor verdadeiro como a experiência de se compartilhar o melhor e o pior na vida – “Le meilleur et le pire, nous le partageons / C’est ce qu’on appelle s’aimer pour de bon” (“O melhor e o pior nós compartilhamos / Este é chamado amor para o bem”) – descrevia bem sua situação; em vez de um hino à sensualidade, “Je t’ai dans la peau”, a letra era um elogio ao amor duradouro. No Natal, Pills recebeu os Cerdan como parte da família, que incluía ainda Jacqueline Boyer, filha de seu primeiro casamento. As vidas pública e privada do casal pareciam estar em equilíbrio. Apesar de ainda existir algo de não domesticado em Edith, ela tinha conseguido criar um lar.

O ano de 1954 proporcionou várias oportunidades para que ela examinasse seu passado. Em janeiro, o Pathé-Marconi ofereceu uma recepção para celebrar a milionésima gravação de Edith; na época da sua primeira sessão em estúdio, gravar era algo atípico, mesmo para uma cantora renomada como ela. Na mesma ocasião, Pills deu à esposa um presente de aniversário de casamento atrasado, moldes em bronze de suas mãos expressivas, portadoras dos gestos com que ilustrava as canções e que se tinham tornado sua marca registrada. “Da última vez pedi a sua mão”<sup>393</sup>, ele brincou. “Hoje, você ganha duas.” Sem dúvida, era emocionante receber réplicas firmes de suas partes que vinham sofrendo tanto com a artrite, mas que ela ainda conseguia fazer que flutuassem em cada apresentação.

Depois de uma turnê pelo sul da França no final daquele mês, o casal começou a se preparar para a temporada de primavera. Em fevereiro, Piaf gravou uma nova música de Rouzaud e Monnot, “La Goualante du pauvre Jean”. “Era fácil escrever para Edith”<sup>394</sup>, disse Rouzaud. “Ela era inspiradora, e também estimulante trabalhar com as melodias de Marguerite Monnot.” Seu *goualante*, ou “lamento”, versão modernizada da forma medieval, tornar-se-ia conhecido no mundo todo como “The poor people of Paris” (“A gente pobre de Paris”); a sonoridade similar entre “Jean”, o pobre rapaz do título original em francês, e *gens* (gente) transmitia sua universalidade. Além disso, a letra, repleta de gírias, combinava com a antiga persona de Piaf, e o refrão – “Sans amour on n’est rien du tout” (“Sem amor você não é nada”) – mostrava seu credo pessoal e artístico.

Nessa época, a duradoura colaboração de Edith com “Guite” resultara em 27 canções, compostas pela dupla e várias melodias com letras de outros compositores, desde que tinham sido apresentadas uma à outra por Asso. Como Piaf, Monnot se casara. No ápice da sua carreira, ela também tentava se ajustar à vida doméstica, apesar de seu marido, o cantor Paul Péri, ser tão temperamental quanto Jacques Pills era calmo. O jeito como Monnot unia sensibilidade poética e forma popular realçara a construção da persona de Piaf. “Obrigada por me ajudar a ser Edith Piaf”<sup>395</sup>, ela disse a Monnot num especial de televisão exibido em 1955 em homenagem à compositora.



Em 1954, as duas escreveram “Les amants de Venise”, sobre a capacidade da mente de transformar restos em ouro, ou a pobreza em Veneza, e “Tous mes rêves passés”, um recado para seu antigo “eu”: “J’ai dépensé toutes mes illusions / Suis revenue riche de souvenirs” (“Eu já gastei todas as minhas ilusões / Agora voltei, enriquecida com lembranças”). Apesar de veteranas no mundo da música que raramente se abria para as mulheres, no fundo, Piaf e Monnot eram a *flor azul* de “Tous mes rêves passés”, uma jovem sonhadora em busca do amor.

Conjugar casamento e carreira mostrou-se mais complicado do que parecera quando Pills e Piaf se reencontraram em 1952. Depois da terceira passagem da cantora pela clínica, o casal começou a ensaiar para shows que fariam separados em março, Pills no Moulin Rouge, e Piaf no Alhambra. Era difícil se apresentarem num mesmo programa, eles responderam a um jornalista que perguntou por que não cantavam mais juntos. Ainda assim, um cantou no especial de televisão do outro; o de Piaf, em 3 de abril, reuniu artistas de todas as fases da sua carreira, incluindo Bourgeat, sua antiga secretária Suzanne Flon, Emer e Contet. Quando Contet entrou no palco, Edith exclamou: “agora a gente vai se divertir!”. A leitura de Bourgeat do poema sobre Piaf como Maria Madalena foi o toque de sobriedade no registro da noite, quase toda muito animada.

Piaf gravou “Ça ira” antes de viajar com Pills para uma turnê pela França, que incluía ainda o Super Circus, de Achille Zavatta, um espetáculo luxuoso que combinava números circenses e grandes artistas. No ano anterior, Tino Rossi tinha feito uma pequena fortuna como artista convidado da companhia de circo. Agora, Pills fazia o encerramento da primeira metade da programação e Piaf, “a cantora mais famosa do mundo”, segundo o cartaz, encerrava o show. Sem dúvida, Zavatta sabia que a família dela era de circo. As lembranças de Piaf sobre suas viagens com o pai podem tê-la feito olhar o compromisso com mais carinho, mas, de qualquer maneira, a oportunidade de fazer um bom dinheiro seria difícil de recusar àquela altura. É de se imaginar uma possível camaradagem dela com Zavatta, que atuava como palhaço, fazia acrobacias e treinava animais selvagens, além de tocar trompete e saxofone; ele era também uma espécie de livre-pensador, ligado à Maçonaria. O que Edith talvez não tenha antecipado era quão fatigante seria aquela turnê, passando por oitenta cidades em quase a mesma quantidade de dias.

Em 23 de maio, para delírio dos que se lembravam dela criança, o Super Circus se apresentou em Bernay. O cinema de Bernay exibiu *Boum sur Paris* em homenagem a Edith. O jornalzinho local alardeava: “depois de aplaudir Edith Piaf, Jacques Pills e a orquestra, você vai querer ouvir tudo de novo”<sup>396</sup>. Edith mal teve tempo de visitar seus parentes em Bernay e Falaise antes de passar com a turnê pelo resto da Normandia e todas as cidades da costa atlântica. Em julho, sua saúde piorou. Um médico local a tratou de uma infecção pulmonar, e provavelmente lhe deu morfina, ironizando: “ela deu sorte de ter sido vacinada com uma agulha de vitrola; isto é o que a faz tocar o coração das pessoas quando toma outro tipo de injeção”<sup>397</sup>.

Edith abandonou a turnê em julho para retornar à clínica. Após o tratamento, Pills a levou para a casa da sua família, onde ela passou as seis semanas seguintes acamada. A doença,

diagnosticada como peritonite, resultou em cirurgia e mais um longo período de convalescença. No final de outubro, ela conseguiu voltar aos palcos, mas precisou intercalar os shows com atividades menos desgastantes, como aparições mais curtas na televisão. Com Gilbert Bécaud ela escreveu, então, a fantasmagórica “Légende”, sobre um amor nada afortunado (nessa letra, o narrador canta do além-túmulo). Com uma longa introdução falada, a música significou uma virada para Piaf em seu esforço para tocar o público, assim como outra da nova safra, em outro estilo, “Miséricorde”, uma canção contra as guerras. Ambas seriam gravadas com orquestração exuberante e coros dramáticos ao fundo, um recurso popular (apesar de importuno) nessa época.

Em dezembro, Piaf participou do primeiro filme realizado por Jean Renoir em quinze anos, *French Cancan*, uma homenagem a Montmartre do fim do século em que a música realista se tornara famosa, bem como o canção, as duas formas artísticas que John Huston retratara havia pouco tempo em seu *Moulin Rouge*. Francês, com sólida tradição artística na família, Renoir quis celebrar a cultura popular de maneira mais autêntica do que fazia Hollywood. Com este objetivo, convidou Piaf para o papel da sua precursora Eugénie Buffet, numa releitura da “Sérénade au pavé”, de Buffet, uma serenata bem ao modo da figura das ruas que impregnava a imagem de Piaf. Dessa vez, a estrela não usou o figurino da velha plebe, mas as longas saias e o gorro característicos da década de 1890. Ela ganhou um cachê monumental de 700 mil francos por uma aparição que durou três minutos.

Em 19 de dezembro, no aniversário de 39 anos de Edith, o ano de 1954 deve ter-lhe parecido uma série de viagens ao passado intercaladas com crises de saúde e internações. No Ano-Novo, ela espaireceu com Emer, Barrier e o letrista Jean Dréjac, cujas canções sobre a vida no período antes da guerra, especialmente a nostálgica “Ah! Le petit vin blanc”, fizeram-lhe a fama após a Libertação. Agora que tinha gravado o maior sucesso de Dréjac, “Sous le ciel de Paris”, Piaf queria que ele lhe compusesse algo novo. Sua colaboração produziu uma das canções que Piaf gravaria em 1955, “Le chemin des forains”. A ode de Dréjac aos *forains* (artistas viajantes, como Piaf fora na infância), com metais em destaque no arranjo, que incluía o estalo do chicote do apresentador do circo no picadeiro, retratava a poesia dessas vidas levadas além das convenções sociais: “Ils ont troué la nuit / D’un éclair de paillettes d’argent / Ils vont tuer l’ennui / ... / Et Dieu seul peut savoir où ils seront demain / Les forains / Qui s’en vont dans la nuit” (“Eles cravam na escuridão da noite / Lantejoulas prateadas / Derrotam o tédio / ... / Deus sabe onde estarão amanhã / Os viajantes / Partem à noite”).

Antes de partir pelo Atlântico, Piaf gravou outra canção melancólica sobre viajantes, com versos de Claude Delécluse e Michèle Senlis e música de Monnot, começando com: “C’est à Hambourg, à Santiago / A Whitechapel, à Bornéo / ... / A Rotterdam ou à Frisco” um mapa de portos em que os homens passam a noite com mulheres que oferecem seus serviços em todas as línguas – “Hello boy! You come with me? / Amigo! Te quiero mucho!”. Outra música bem conhecida de Piaf, “C’est à Hambourg”, recontava a história da prostituta de bom coração espalhando seu amor por todas as cidades do mundo: “J’ai l’coeur trop grand pour un seul gars / J’ai l’coeur trop grand et c’est pour ça / Qu’ j’écris l’amour sur toute la terre”

(“Meu coração é grande demais para um só rapaz / Meu coração é grande demais e é por isso / Que espalho meu amor pelo mundo inteiro”). Esse clichê sempre voltava a bater à sua porta, como metáfora da imagem da mulher cujo coração abraçava multidões, a imagem que seu público e a própria cantora queriam ver em Piaf.



Com Pills, Barrier e Roland Avelys, Edith voou para Nova York no primeiro dia de março de 1955; tomaram um trem para Chicago e percorreram planícies e montanhas pelo California Zephyr até San Francisco. O resto do grupo admirava a paisagem, enquanto Edith passava todo o tempo na cabine, na qual seus pedidos eram atendidos pelas *zephyrettes* do trem. O casal Bonel juntou-se a eles no Clift Hotel. Explorando as atrações locais, Edith ficou indiferente às sequoias. “Nada de especial”<sup>398</sup>, comentou, retomando seu tricô; “só um monte de lenha”.

Seu novo espetáculo, *Edith Piaf and Her Continental Revue*, reunia um mímico chamado Mimmo, dançarinos, acrobatas, e “Jacques Peals” (na América, o sobrenome verdadeiro, “Pills”, tinha um quê de remédio (pílulas), o que era impensável).<sup>399</sup> Depois de San Francisco, onde Piaf foi aclamada como “o maior presente da França ao teatro desde Sarah Bernhardt”, eles levaram o espetáculo para Los Angeles e Chicago. Toda noite, Piaf cantava doze músicas, incluindo “If you love me” e “Merry-go-round” (“Hymne à l’amour” e “Je n’en connais pas la fin”), “La vie en rose” em inglês e francês, mais “C’est à Hambourg”, “Je t’ai dans la peau” e “La goulante du pauvre Jean”, uma das preferidas do público. Os críticos deliraram quando suas canções foram lançadas pelo selo Blue Label, da Angel Records. “Piaf é a França”, escreveu um deles. “Ela nos faz acreditar naquilo que Jefferson afirmou: ‘todo homem tem dois países, o lugar onde nasceu e a França’.”

“Eu estava tão exausta quando deixei Paris”<sup>400</sup>, escreveu Edith a Bourgeat, “que preciso relaxar um pouco na América.” Pills logo iria para a Europa, estrear um musical em Londres; ela ficaria nos Estados Unidos. Nesse período, pediu a seu mentor detalhes sobre as metas e a filosofia Rosacruz: “é muito importante para mim, mas vamos manter isso entre nós”. O que ela guardou só para si, então, foi a presença de um novo homem em sua vida, Jean Dréjac, que mais tarde se juntaria também àquela ordem esotérica. O letrista tinha viajado a Chicago para ficar com ela, mas hospedara-se no hotel usando um pseudônimo. Mesmo que Pills ainda não soubesse que tinha um rival, sua decisão de abandonar o espetáculo no fim de maio sugere que o casal já estava se separando.

A trupe ficou aliviada ao chegar a Montreal, onde Pills podia se apresentar com o nome escrito da maneira correta. Piaf parecia “uma alma profundamente expressiva. Seus olhos mostram uma luz que vem de dentro”<sup>401</sup>, delirou um crítico local. Entre os demais, ele destacou Mimmo (“outro Chaplin”) e Pills (um cantor “de classe”). Após os shows em Quebec, no Canadá, Pills e Avelys retornaram a Paris; o segundo, finalmente, já sem a confiança de Edith por ter agido tão inescrupulosamente quanto Momone. O bobo da corte, ela insinuou a Bourgeat, talvez chegasse a recorrer à chantagem; por esse motivo, Jacquot

não devia falar com ele. “É preciso ter coração de ferro nesta vida”<sup>402</sup>, ela comentou. Apesar de tudo, considerava-se afortunada, tendo encontrado “um bom homem... do tipo que não esperava encontrar novamente”.

Mesmo omitindo o nome de Dréjac em suas cartas a Bourgeat, a influência do letrista se fez clara nas entrelinhas. Foi nessa época que, tendo recebido uma resposta detalhada de Bourgeat sobre os Rosacruz, Edith fez uma solicitação para entrar na Ordem. Ela queria fazê-lo, escreveu, “porque sou apaixonadamente interessada pela busca da verdade, e me sentiria mais próxima de Deus enquanto tento aprofundar meu entendimento sobre os mistérios Dele”<sup>403</sup>. Na companhia de Dréjac (para afastar suspeitas, ele era apresentado como seu médico), Piaf demonstrava “uma alegria de viver que nada tem a ver com vaidade ou sucesso”, notou um jornalista; seu sorriso era o de “uma adolescente rebelde”. O letrista foi com ela para Hollywood em julho, quando Edith tornou a cantar no Mocambo, apesar de seu repertório destoar um tanto das cacatuas, araras e de toda a ambiência latina do clube. Ela planejava estender sua passagem pelos Estados Unidos na intenção de ganhar dinheiro para a compra de uma chácara na França, projeto que se tornou acessível quando o diretor do cassino Riviera, em Las Vegas, pagou-lhe para não honrar seu contrato com a casa, depois de perceber que ela não correspondia em nada à sua imagem de cantora glamurosa.

Piaf passou o resto do verão com Dréjac em uma casa de praia em Malibu, jogando cartas, recebendo convidados franceses e estrelas como Marlon Brando (diz-se que os dois tiveram uma pequena aventura)<sup>404</sup>, e gastando o que ganhara em Las Vegas. “Quando voltar, quero me dedicar a ajudar os outros”<sup>405</sup>, ela escreveu a Bourgeat. Certa de que Deus a havia destinado a algo mais além de cantar, ela estava à procura do que poderia ser. Jacquot entenderia, já que os dois eram “os últimos românticos”.

Em setembro, Dréjac foi com Piaf a Nova York para a sexta temporada da cantora no Versailles, sendo aí aplaudida por Judy Garland, Charlie Chaplin e Marilyn Monroe, entre outros astros. Dréjac e Edith dividiam um apartamento com seus “vigias”, o casal Bonel. “Foi um período de pura felicidade”<sup>406</sup>, recordou Danielle. O senso de humor de Dréjac divertia Piaf, especialmente quando ele testava o ponto do macarrão jogando um pouco no teto; os fiapos de massa que grudavam estavam bons, ele dizia, mas tinham de ser derrubados para que os pudessem comer. Nessa época, ele também adaptou dois sucessos norte-americanos para ela. “Suddenly there’s a valley” ganhou inflexões rosacruzianas na versão em francês, “Soudain une vallée”: “Vous avez parcouru le monde / Vous croyiez n’avoir rien trouvé / Et soudain, une vallée / S’offre à vous pour la paix profonde” (“Você pensava que o mundo é um desperdício / Enquanto viaja em torno dele / De repente, um vale / Abre-se à paz profunda”). Dréjac escreveu também a versão francesa de uma canção que dificilmente pode ser considerada boa propaganda de serenidade, “Black denim trousers and motorcycle boots” (“Jeans pretos e botas de motociclista”), dos compositores de Elvis Presley, Mike Stoller e Jerry Leiber. Transformada em “L’Homme à la moto”, a canção, com seu tempo acelerado e a história do herói determinado, era uma novidade admirável no repertório de Piaf.

Nesse período, Chevalier, com quem Piaf discutira seus planos de comprar uma chácara, ficou preocupado com o equilíbrio da amiga: “ela é um feixe de complexos que misturam

coragem, talento e fragilidade com uma energia nervosa que inunda aquele pequeno corpo e se faz notar nos olhos ansiosos”<sup>407</sup>. Em dezembro, Dréjac foi de navio para a França, para cuidar da mãe, pouco antes de Pills retornar à América, onde tinha dois shows a fazer com Piaf no final do ano. Ela também teve vontade de ir embora, segundo contou a Bourgeat: “volto para casa em abril, e então vou ficar na França por um bom tempo. Cansei do exílio!”<sup>408</sup>

A cantora começou o ano de 1956 ensaiando para sua apresentação de 4 de janeiro em um excepcional templo da música clássica em Nova York, o Carnegie Hall. Apesar de ter incluído duas canções de Dréjac, a cadenciada “Sous le ciel de Paris” e a dançante “L’Homme à la moto” (que cantava fazendo com as mãos o gesto de quem segura um guidão imaginário), o vestido preto da cantora estabelecia “um clima severo”<sup>409</sup>, na opinião do *New York Times*, que a apelidou de “suma sacerdotisa da agonia”. O crítico do *Times* pareceu surpreso quando a enorme plateia reagiu “com um entusiasmo que prova que o desgosto é capaz de unir todo o mundo”. Quase em contradição com o que ele mesmo escrevera, o crítico elogiou a consonância da *persona* da cantora com repertório e gestos, que eram “de tal naturalidade e tão apropriados, que todo seu corpo se funde na essência da canção”. Conquistado no final, após vinte canções interpretadas em duas línguas, ele admitiu que, assistindo à estrela, “não se está mais no Carnegie Hall, mas num bistrô de uma ruazinha da Rive Gauche”.

No dia seguinte, Edith voou para Havana, onde tinha um contrato de duas semanas no Sans Souci, clube de estilo bucólico, fora da cidade, que atraía apostadores, admiradores de Hemingway e fãs que costumavam ir lá para ouvir cantores como Sarah Vaughan, Tony Bennett e Dorothy Dandridge. A chegada de Dréjac a Havana a pegou de surpresa. Eles tiveram uma discussão, e ela o acusou de ser possessivo. “Edith já tinha começado a notar outra pessoa”<sup>410</sup>, recordou Danielle Bonel. “Aquela página estava virada.” Então, ela começou um caso com o substituto de Dréjac, o guitarrista Jacques Liébrard, membro da orquestra desde 1953. Os amigos mais próximos acreditavam que esses casos eram necessários à sua arte. “Ela sempre precisava de alguém para amar do seu jeito”<sup>411</sup>, observou Barrier. “Não era só uma questão de desejo sexual ou que ela ‘amasse estar amando’, como alguns diziam.” Fora de Paris era mais fácil esquecer que tanto ela quanto Liébrard eram casados, apesar de a união dele, com uma mulher vinte anos mais velha, nunca ter sido formalizada.

Edith escreveu do México a Bourgeat, onde ela tinha um contrato para cantar em fevereiro, que receava contar-lhe certas coisas, como a mudança de prumo dos seus sentimentos, de Dréjac para Liébrard. “Estou brigando com a minha consciência”<sup>412</sup>, explicou. “Tudo o que sei é que cada vez é mais difícil encontrar a felicidade. Talvez eu espere coisas demais da vida.” Mas, agora, ela tinha um amante “de tanta classe que me sinto derrotada pela admiração. É o que sempre me faltou, poder admirar o homem que amo (exceto, é claro, por Marcel)”.

Em seus combates com a consciência, Edith não se esquecia do marido. Do México, deu-lhe conselhos sobre seu próximo show. Ele deveria enviar-lhe cópias das suas músicas, “para

eu ouvir seu novo repertório”<sup>413</sup>. E também sugeriu que limitasse mais seus movimentos, simplificasse seu gestual: “quanto mais sóbrios, mais verdadeiros serão”. Acima de tudo, ele deveria ser ele mesmo – uma receita que sempre funcionara para sua vantagem. Ela esperava que seu “homenzinho” aceitasse as recomendações: “quero tanto que você seja maravilhoso!”, e acrescentou: “amo o México cada vez mais e mais. É um país magnífico!” Encantada pelos ritmos latinos e adorada pelo público, Piaf se apresentou em três clubes da capital, Capri, Patio e Tenampa, sendo adotada pelo grupo de *mariachis* com quem cantava “La vie en rose” em espanhol e uma balada meditativa de moral um tanto duvidosa, “La vida no vale nada”.

A vida pareceu valer bem mais quando a atriz chegou ao Rio de Janeiro no fim de março para uma temporada de duas semanas no Copacabana Palace. “Descobri uma terra maravilhosa”<sup>414</sup>, ela disse a um apresentador de rádio francês. “Foi a primeira vez que disse a mim mesma: ‘eu poderia viver aqui’.” Todas as noites os fãs enchiam o palco de flores; para eles, Piaf cantou “La vie en rose” em português. Mas, em 6 de maio, depois de mais duas semanas de shows em São Paulo, Piaf retornou a Paris passando pelo Rio, Dakar e Lisboa, encerrando seu exílio de catorze meses.

<sup>378</sup> “Il n’y a que Paris (...) surtout maintenant!”, *L’Aurore*, 22 mar. 1952, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 68. Cartas não publicadas de EP a Gérardin revelam que ela continuava íntima do ciclista na primavera de 1952, apesar de estarem preocupados com o ciúme da esposa dele.

<sup>379</sup> Apesar de “Je t’ai dans la peau” traduzir-se como “I’ve got you under my skin”, não é a canção de Cole Porter de mesmo título.

<sup>380</sup> EP, *Au bal*, p. 155.

<sup>381</sup> *Life*, 6 out. 1952, p. 109-10.

<sup>382</sup> EP a JB, 23 set. 1952. Nessa carta, Piaf pede a Bourgeat cópias de seus livros favoritos, incluindo *Elogio da loucura*, de Erasmo, e *O riso*, de Bergson.

<sup>383</sup> Philippe-Gérard, em Brierre, p. 114.

<sup>384</sup> EP a JB, 5 nov. 1952.

<sup>385</sup> Gassion, p. 136.

<sup>386</sup> Idem, p. 141.

<sup>387</sup> EP a JC, 28 fev. 1953, em Jean Cocteau, *Le Passé défini*, vol. 2, p. 64-5.

<sup>388</sup> Simone Pills, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 199-223, fonte das citações subsequentes e informação nesta seção.

<sup>389</sup> EP, *Ma vie*, p. 77-8.

<sup>390</sup> Emile Vuillermoz, em *Paris-Presse*, 24 abr. 1953, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 70.

<sup>391</sup> *France-Soir*, s.d., citado em Duclos e Martin, p. 335.

<sup>392</sup> Simone Pills, em Marchois, *Edith Piaf: Opinions*, p. 211.



- [393](#) Simone Pills, citado em “Edith Piaf a reço deux mains d’or”, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 71.
- [394](#) Rouzaud, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 231.
- [395](#) *La joie de vivre*, transmissão 16 set. 1955, citado em *Notes*, p. 62.
- [396](#) “Spectacles”, *L’Avenir de Bernay*, maio 1954.
- [397](#) Reportado por EP em *Radar*, jul. 1954, em Duclos e Martin, p. 344.
- [398](#) Bonel e Bonel, p. 202.
- [399](#) comentários dos críticos neste parágrafo são do libreto com o programa do espetáculo *Edith Piaf and Her Continental Revue*. Angel lançou dois discos nessa época, *Bravo pour le clown* e *Piaf de Paris*.
- [400](#) EP a JB, 20 abr. 1955.
- [401](#) “Au Her Majesty’s Piaf et sa revue continentale”, *La Patrie*, 10 maio 1955, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 94.
- [402](#) EP a JB, 10 jun. 1955. Ela acrescentou: “eu tenho a sua amizade, a melhor de todas, e te amo como a um pai, você é a minha família, e com Loulou e Marguerite não tenho do que reclamar”.
- [403](#) EP, “Demande d’affiliation à l’Amorc”, 12 abr. 1955, Amorc.
- [404](#) Anôn., 1955, citado em Bonel e Bonel, p. 249.
- [405](#) EP a JB, 23 ago. 1955.
- [406](#) Bonel e Bonel, p. 66-7.
- [407](#) Maurice Chevalier, *Ma Route et mes chansons*, vol. 7, 1957, em Duclos e Martin, p. 354.
- [408](#) EP a JB, 17 nov. 1955.
- [409](#) Howard Taubman, “Music”, *New York Times*, 5 jan. 1956, p. 25.
- [410](#) Bonel e Bonel, p. 67.
- [411](#) Barrier, citado em Duclos e Martin, p. 351.
- [412](#) EP a JB, 12 fev. 1956.
- [413](#) EP a Jacques Pills, 21 fev. 1956, BMD.
- [414](#) EP, entrevista à *Music-Hall*, jun. 1956, e Duclos e Martin, p. 359.

## CAPÍTULO TREZE

### 1956–1959

No exílio, Edith absorvera os ritmos do Novo Mundo sem perder o foco em sua arte, privilégio de estrangeira para quem os problemas locais não têm a mesma importância dos do seu país de origem. Apesar (ou por causa) de seus muitos casos amorosos, voltou-se para si na esperança de encontrar aquilo que a Ordem Rosacruz chamava objetivo do caminho espiritual – a serenidade revela que o tumulto da vida cotidiana é uma farsa. Mas, ao retornar a Paris em 1956, ela sentiu necessidade de se reconectar a seus compatriotas, com os fãs de longa data e as gerações mais novas, cujo gosto pelo estilo da música norte-americana ela não esqueceu quando gravou “L’Homme à la moto” (até hoje regravação por artistas franceses que buscam material vigoroso). Piaf queria se tornar uma contemporânea conhecida, não como “Mlle. Coração Partido” (o apelido que a *Life* lhe dera), mas como rainha da canção, ou, na frase de Cocteau, o rouxinol da França. Suas tentativas, nos anos seguintes, de balancear essa pretensão a colocaram num carrossel cujo compasso ameaçava seu equilíbrio, mesmo quando gerava temas tão aproximados da sua vida que os compositores pareciam estar traduzindo seus ritmos em forma musical com metáforas recorrentes (especialmente as vertiginosas, como o próprio carrossel).



Como se seu casamento pudesse ser consertado ali, Pills recebeu a esposa em Orly com um buquê de flores. O reencontro, tão adiado, acabou acontecendo em meio a abraços de amigos próximos de Edith, como Marguerite Monnot e o marido, além do editor de música Raoul Breton e a esposa, e, ainda, os filhos de Cerdan. Com o aumento da hostilidade aos franceses no Marrocos, a família Cerdan estava morando no apartamento de Edith sob os cuidados do seu mordomo, da nova cozinheira Suzanne e da filha desta, Christiane, a criada. Piaf voltou ao Boulevard Lannes com Pills naquela noite, e uma semana depois fez uma aparição na tevê com ele, cantando “Et ça gueule, ça, madame”, que ela escrevera quando se apresentavam em dueto.

Em poucos dias, ela começou os ensaios para o próximo espetáculo, no Olympia, que estrearia no fim de março. “Eu estava nervosa, mais ainda do que para o Carnegie Hall”<sup>415</sup>, contou Piaf tempos depois a um repórter. Nos catorze meses em que estivera fora, muita coisa mudara: “novas canções tinham surgido, novas estrelas. Como poderia reencontrar meu caminho?” Somente a lembrança de tudo o que precisara superar no passado permitiu que seguisse em frente.

A estrela não deveria ter se preocupado tanto. Sua plateia no Olympia, feliz demais por rever a *môme* de Belleville que conquistara a América, recebeu-a aplaudindo de pé. A voz da cantora espalhou-se pelo enorme teatro no escuro, e um espectador recordou: “foi eletrizante; as notas mais altas pareciam sair das entranhas dela, em vez da boca... na sétima ou na oitava música eu estava em transe”<sup>416</sup>.

As novas canções de Piaf, muitas já testadas com o público nos Estados Unidos, evocavam ícones populares. “L’Homme à la moto” acertava em cheio o gosto pelo estilo americanizado, com a história do motociclista que encontrava a morte apesar das súplicas da sua namorada. “Les amants d’un jour” também terminava mal, com o suicídio dos amantes, e, no entanto, a maneira como alternava tons maiores e menores criava uma contraposição à visão de amor absoluto presente na persona de Piaf, a mulher que observa os dois amantes do lugar onde está no bar de um hotel cafona: “Moi, j’essuie les verres / Au fond du café / J’ai bien trop à faire / Pour pouvoir rêver / Mais dans ce décor / Banal à pleurer / Il me semble encore / Les voir arriver” (“Eu, eu limpo os copos / nos fundos do café / Tenho muito o que fazer / Sonhar ajuda a passar o tempo / Pois essa decoração medonha / Já é suficiente para fazer alguém chorar / Ainda posso vê-los / Passando por aqui”). Piaf não deixou de fora seus clássicos, como “L’Hymne à l’amour”, que fez a casa ir abaixo. Seu retorno foi um sucesso tão estrondoso, que a gerência esticou a temporada por mais um mês.

Contraste revelador em relação a sua volta triunfal, o apartamento vazio de Piaf dava ao visitante “a nítida imagem de uma separação”<sup>417</sup>. Antes, no começo do ano, Pills dissera aos jornalistas que precisara deixar os Estados Unidos para cumprir um contrato. Em 6 de julho, o casal lançou uma nota à imprensa anunciando o divórcio. “Chegamos juntos a essa decisão”<sup>418</sup>, informou Piaf aos repórteres. “Estamos sempre distantes um do outro por causa dos nossos compromissos profissionais.” O que ela não disse foi que seu interesse por Pills tinha desaparecido, e que ele não suportava mais o custo de ser *Monsieur* Piaf. Ainda assim, a separação foi amigável; eles continuariam amigos.

Piaf estava certa a respeito das mudanças que tinham ocorrido no mundo da música em sua ausência. Mistinguett morrera no começo daquele ano, depois de conseguir manter o nome e o famoso par de pernas na ribalta desde sua estreia em 1895. Sua morte marcou o fim de uma era, a dos artistas que dominavam a cena quando Edith começou no *showbusiness*. Em 1956, novas tendências surgiram na cultura musical francesa, até certo ponto revigoradas pelos ritmos norte-americanos, mas também pelo sucesso de antigos protegidos de Edith. Montand era agora um astro popular, sempre fazendo filmes com a esposa Simone Signoret; Aznavour fizera fama como cantor, e sua intensidade emocional lembrava a de Piaf; as harmonias animadas de Les Compagnons transformaram o grupo num sucesso internacional; Eddie Constantine construíra toda uma carreira no cinema atuando como detetive particular. A tutela de Piaf transmitira a cada um deles seu senso de *métier*, mas quase sempre a um custo enorme para ela, como chegou a se lamentar com os mais íntimos, entre eles Jacques Bourgeat.

Havia ainda os novos cantores que escreviam e cantavam as próprias composições, como Georges Brassens, Léo Ferré e Jacques Brel. Piaf admirava cada um deles, pela maneira

como prolongavam a tradição. A poesia lasciva de Brassens retratava a vida da classe trabalhadora, e a maneira sensual como cantava deu ao que foi batizado de *nouvelle chanson* um idioma que falava à juventude, bem como as letras subversivas de Ferré, amigo de Edith, sobre quem vivia na sarjeta, e que chegaram a ser banidas do rádio algumas vezes, acusadas de obscenidade. Piaf também tinha em alta conta as cadências sombrias de Brel, o jeito com que transformava cada canção num pequeno drama que comovia as plateias de todos os níveis sociais, mantendo a intensidade lírica; uma abordagem que devia muito ao estilo de Piaf.

Desde o fim da década de 1940, os clubes de jazz no Quartier Latin e em Saint-Germain vinham arrastando a vida noturna de Pigalle para a Rive Gauche, até que um diretor de cabaré com espírito empreendedor reabriu o Le Boeuf sur le Toit, velho clube noturno de Cocteau na Rive Droite. Sem dinheiro para pagar o cachê de uma estrela da grandeza de Piaf, ele inventou outra, a insolente Juliette Gréco, cujo ar indiferente tanto no palco quanto fora dele intrigava as plateias abastadas. Desde então, Gréco, a musa do círculo de Jean-Paul Sartre em Saint-Germain-des-Prés, tornara-se o epítome do estado de espírito da juventude do período pós-guerra.

Alguns chegaram a dizer que Gréco era “a nova Piaf”. Assim como ela, a jovem apresentava-se sempre de preto, mas, em vez de um vestido, usava o uniforme “existencialista”: suéter de gola rulê e calças compridas. Poucos anos antes, Piaf tinha tido um ataque de fúria ao descobrir que Gréco estava cantando “Je hais les dimanches” (“Eu detesto domingos”), de Aznavour, apesar de ter rejeitado a música quando ele lhe ofereceu antes. Piaf incluiu a canção em seu repertório, “para mostrar àquela existencialista como é que se canta”<sup>419</sup>. Ao gravar sua versão de “Sous le ciel de Paris”, de Dréjac, depois de ter sido popularizada por Gréco, Piaf anunciou que não dividiria os compositores “dela” com a outra cantora; e Gréco divulgou que, apesar de admirar algumas canções de Piaf, não gostava dela como pessoa.

Nesse contexto, Piaf temia que, como Chevalier, ela tivesse se tornado uma espécie de monumento nacional. Mais uma vez, não precisava ter se preocupado tanto, mesmo que sua tradição de “letras do povo” fosse “do tipo que o menor exagero faz o artista parecer ridículo”<sup>420</sup>, como o crítico de música do *Figaro Littéraire* observou após conferir Piaf no Olympia. No passado, Fréhel e Yvonne George tinham encontrado em cheio a nota certa, ele continuou, mas poucos além de Piaf poderiam levar adiante aquela tradição. O público sempre reconhecia quando uma cantora estava fingindo, mas “tal receio não existe com Piaf. (...) Ela ganha o público no primeiro refrão”.

Para surpresa dos amigos mais próximos de Edith, seu domínio do palco ainda conseguia lhes arrebatá-lo o coração. Micheline Dax, que durante anos viajou em turnês com ela, assistiu à estrela na primeira fila do Olympia; colada ao assento, teve de enxugar os olhos com um lenço no final do espetáculo. “Ela tinha esse efeito mesmo sobre as pessoas mais íntimas”<sup>421</sup>, afirmou Marc Bonel. “Era como uma médium, prendia a sala inteira nas mãos. (...) Existem Chaplin, Sarah Bernhardt, Fernandel; ela pertencia a essa ordem.”

A fama de Piaf atingira tal ponto, que ela se tornou convidada fixa também em programas

de televisão em homenagem a outros artistas, como Gilbert Bécaud. Para seu público internacional, ela gravou mais quatro canções em inglês, incluindo “Heaven have mercy” (“Misericorde”) e “I shouldn’t care” (“Je m’en fous pas mal”), antes de sair em turnê no verão com os Cerdan e Jacques Liébrard, guitarrista e amante do momento. Os reencontros de Piaf com Pills nos palcos do Le Lavandou e do Biarritz, marcados antes de terem se decidido pelo divórcio, transcorreram de forma amigável, mas uma cena dolorosa interrompeu sua estada em Saint-Raphael, quando a “esposa” de Liébrard atirou-se sobre a cantora, chamando-a de ladra de maridos. Apesar desse confronto, que alimentou a fome crescente da imprensa marrom por histórias da vida amorosa de Piaf, ela e Liébrard retomaram o romance assim que voaram para Nova York em setembro, para a sétima temporada da cantora no Versailles.

Ed Sullivan a recebeu em seu programa poucas semanas depois. Naquela noite, ela cantou “La goulante du pauvre Jean” e “L’Homme à la moto”, demonstrando sua facilidade para percorrer tradições tão notavelmente diferentes e reagindo bem ao humor de Sullivan. (Quando ela traduziu a primeira canção como “A gente pobre de Paris”, ele lhe pediu que cantasse para “os pobres de Nova York”.) Toda noite, no Versailles, ela quebrava uma das taças de cristal que usava como acessório de palco em “Les Amants d’un jour”, para transformar a casa noturna no quarto de hotel barato da canção, até que a gerência pediu que parasse, por causa do custo. Contratada para apresentações pelos seis meses seguintes, ela esperava voltar a Paris em abril de 1957 para um descanso, “algo que nunca tive”<sup>422</sup>, comentou com Bourgeat, fazendo-lhe uma revelação que mostrava em que medida ele a ajudara: “sou milionária agora... Você tanto esperava que eu comesse a economizar, bem, eu comecei. Causo-lhe espanto? Penso que devo isso ao ser que me é tão próximo e me cerca de amor incondicional”.

Edith costumava reler a descrição de Bourgeat sobre a Ordem Rosacruz, uma fonte de conforto que mantinha guardada com seus documentos particulares. No outono de 1956, ela foi iniciada na Ordem sob a orientação de Marc Bonel, que entrara em 1954. “A Ordem me ajudava a relaxar”<sup>423</sup>, afirmou Bonel. E ser um membro não exigia muita disciplina, acrescentou, “É suficiente estudar as monografias (...) na sequência correta para enfrentar os problemas da vida com serenidade”. Sem dúvida impelidos por Piaf, seus amigos, incluindo Liébrard, seguiram seu exemplo.

Em meados de novembro, Piaf e sua equipe começaram a longa turnê que atravessaria de ponta a ponta a América do Norte naquele inverno, começando em Quebec, e na primavera seguinte levando-a de volta à América do Sul. Depois de Quebec, voaram para Dallas, onde ficaram duas semanas, daí para Los Angeles, em temporada no Mocambo (teria encontrado tempo para rever Brando?). Mesmo que estivesse à beira de um colapso logo no começo do ano, conseguiu gravar “My own merry-go-round” (“Mon Manège à moi”) e “If you love me” (“Hymne à l’amour”) no estúdio da gravadora Capitol, em Los Angeles, para um álbum que reuniria todas as suas versões em inglês.

No começo de 1957, a fadiga de Piaf atingira tal estágio, que ela sentia “uma espécie de confusão mental (...) e total falta de equilíbrio”<sup>424</sup>, ela escreveu a Bourgeat; condição que

esperava superar trabalhando mais duro ainda, para que pudesse pagar o preço de um longo descanso. Era grata ao apoio de Liébrard, mas tinha saudade do seu mentor: “quanto mais velha fico, melhor entendo quão rara é a amizade; se você soubesse como é preciosa a sua para mim...”

Depois de shows em Washington e Filadélfia, foi contratada pela segunda vez para se apresentar no Carnegie Hall, em 13 de janeiro. Apesar da saúde deteriorada (sinusite, bronquite, febre alta), recusou-se a obedecer às ordens do médico, que a mandou cancelar o compromisso. “Eu não o chamei aqui para isso”<sup>425</sup>, ela gritou, irada. “Seu trabalho é me dar uma injeção para que eu possa durar duas horas em cima de um palco.” Com o apoio de Bonel, de Liébrard e dos quarenta músicos e cantores locais, conseguiu durar uma hora e quarenta minutos naquelas condições, oferecendo à plateia suas melhores canções em inglês: “Lovers for a day”, “Heaven have mercy”, “Happy” e “The highway”; cantou “La vie en rose” nas duas línguas, e o resto do seu repertório em francês.<sup>426</sup> A apresentação de Piaf era uma questão de orgulho nacional, e foi transmitida à França, inclusive seu comentário a um locutor de rádio depois que as cortinas se fecharam: “foi o pior ataque de medo do palco que tive em toda minha vida!”<sup>427</sup>.

Com o sucesso no Carnegie Hall, a estrela emendou shows em Montreal, Chicago e Havana; e voltou a Nova York em fevereiro para cantar por um mês no Empire Room. Nas noites de folga, pegava trilhas de musicais da Broadway e ouvia suas preferidas, Judy Garland e Billie Holiday. Incapaz de superar a exaustão, pediu a Bourgeat que lhe enviasse livros sobre a cura pela espiritualidade, para o seu “desequilíbrio”, o estado controlado por tranquilizantes, antidepressivos e analgésicos que a ajudavam a manter o ritmo estafante que estabelecera para a sua carreira. Ela queria, em particular, os trabalhos de Allan Kardec sobre a ciência do espiritismo (denominação dele) para complementar suas leituras de monografias da Ordem Rosacruz.<sup>428</sup>

Explicou a Bourgeat que pretendia “estudar a ciência espiritual a sério desta vez, sem que fosse cegada pela tristeza ou cercada de sanguessugas sem-vergonhas”<sup>429</sup>, numa carta em que o repreendia por não ter encontrado os livros que pedira quando voltou a Nova York para um rápido intervalo de trabalho. Naquela primavera, manteve um ritmo ainda mais alucinante, voando de Buenos Aires ao Rio de Janeiro em maio para temporadas longas. Em São Paulo, ao saber que seu processo de divórcio estava concluído, comentou com Bourgeat que sentia muita falta da sua “Paname”<sup>430</sup> (Paris).

Os livros sobre espiritismo finalmente a alcançaram em San Francisco, onde cantou duas vezes no Fairmont Hotel em junho. É pouco provável que tenha tido tempo de estudar, mas conseguiu tirar um dia de folga para viajar ao sul, para além das plantações de damasco, a San Jose, e conhecer o templo egípcio Rosacruz com Liébrard e o casal Bonel. Naquele dia, foram recebidos como irmãs e irmãos da Amorc (Antiga e Mística Ordem Rosacruz). Marc Bonel refletiu: “ela estava em busca de uma filosofia projetada para evitar os agravos e oferecer proteção, um caminho de paz para o amor”<sup>431</sup>.

Nessa época, Piaf encontrou outra fonte inesperada de renovação numa melodia que a acompanharia em todas as viagens daquele ano. A canção que a deixou obcecada era da



década de 1930, “Que nadie sepa mi sufrir”, de Angel Cabral, uma *vals crioulo*, ou valsa peruana, com ritmo leve e acelerado que soava como uma contradição junto à letra sobre as dores do amor. Em agosto, depois de cumprir seus compromissos em Hollywood, Edith voou de volta a Paris com os livros de Bourgeat e a partitura de Cabral, espiritualidade e música atuando como caminhos complementares para a “paz profunda”<sup>432</sup> que buscava mesmo quando embarcava em novas aventuras.



“Depois de Jacques (Pills), retomei outra vez minha longa busca do amor”<sup>433</sup>, comentou Piaf anos depois. “Mas foi como brincar de cabra-cega”, refletiu, talvez recordando a sensação de abandono que tinha quando era criança. Mas, se tinha os olhos vendados quando o assunto era amor, ela era clarividente no que dizia respeito à música. Depois que Monnot ouviu a valsa de Cabral e afirmou que gostaria de ter escrito aquela música, Piaf adquiriu seus direitos. No descanso que se prometera havia muito, naquele outono a estrela teve tempo para absorver gêneros musicais que conhecera em suas viagens – *blues* e *jazz* norte-americanos, *mariachis* mexicanos, canções de amor latinas. Mas foi a valsa peruana que se prendeu nela, inspirando-lhe a visão de um repertório atualizado para a nova cena musical da França. Certo dia, o letrista Michel Rivgauche lhe ofereceu sua versão de uma canção *folk* norte-americana, “Allentown jail” (em francês, “Les prisons du roi”), que ela aceitou imediatamente. Quando ele estava indo embora, ela lhe deu a partitura de Cabral e pediu que escrevesse uma letra em francês para aquele tempo musical, com as alternativas de ritmo forte e fraco que imprimiam à valsa um balanço intoxicante.

Rivgauche voltou com uma letra que combinava tanto com a melodia quanto com o estilo de Piaf, sobre uma mulher que encontra o amor e o vê desaparecer na sua frente. Os versos descrevem um casal que se conhece na multidão de uma rua de Paris, como num fervilhante *Quatorze Juillet*, a célebre comemoração francesa do 14 de Julho, Dia da Bastilha. A mulher canta numa atmosfera de euforia: “Je revois la ville em fête et en délire / Suffoquant sous le soleil et sous la joie / Et j’entends dans la musique les cris, les rires / Qui éclatent et rebondissent autour de moi” (“Eu vejo uma cidade delirante em ação / Asfixiada com a alegria e com o sol / Na música a cidade chora e dá gargalhadas / Que explodem por toda parte em torno de mim e ressoam”).

Piaf gravou essa canção alucinada, “La foule”, junto com “Les prisons du roi”, enquanto se preparava para seu retorno, no Ano-Novo, ao palco do Olympia, após uma curta turnê pelas principais cidades da França. Para encerrar a primeira parte do seu programa, ela contratou uma estrela norte-americana, o cantor Félix Marten, apesar de não ter visto nada de especial no seu repertório. Em novembro, ela disse à *France Dimanche* que Jacques Liébrard era o amor da sua vida, mas, ao descobrir que ele dormia com sua secretária, banuiu o guitarrista da residência do Boulevard Lannes e da sua vida. Ela já estava pensando em Marten como substituto.

Em dezembro, Piaf juntou-se ao elenco do novo filme de Marcel Blistène, *Les Amants de*

*Demain*. No papel de uma mulher infeliz que encontra a paz na cadeia junto ao homem que ama, depois de ter assassinado seu marido violento, ela cantou quatro canções, incluindo a açucarada principal, uma balada pungente chamada “Les neiges de finlande”, cuja letra reafirmava seu amor por contos de fada. Piaf admitiu que, apesar de gostar de fazer filmes, preferia as casas de música, porque, nelas, “você está no controle de tudo, você é quem faz todas as suas escolhas”<sup>434</sup>.

No Ano-Novo, ela começou a fazer suas escolhas para a temporada no Olympia. Repetindo o processo que usara com Montand e outros protegidos, trabalhou em parceria com Marten, um homem alto, bonito, com ar cínico, para desenvolver seu lado terno, ensinando-lhe canções de amor, gênero que ele nunca tinha experimentado. O desejo de Piaf, de estar sempre no controle da situação, surgiu com toda a força nos ensaios. Marten deve mover os braços com mais naturalidade, ela gritava; ele precisa sentir a balada escrita para ele por Rivgauche, uma declaração de amor que começa com “Je veux te dire: je t’aime, je t’aime, mon amour”. Apesar da relutância de Marten, compreensível, já que era casado e, na canção, dirigia-se a Edith, ele cumpriu sua parte na noite de estreia, 6 de fevereiro de 1958, e obteve boas críticas.

Mas não foi Marten quem levou ao Olympia a plateia repleta de estrelas (incluindo Juliette Gréco). Quando Piaf surgiu no palco, escreveu o crítico do *Le Monde*, “um ruído de estourar os tímpanos, uma longa salva de palmas fez que ela se colasse ao microfone. (...) Não importa o que digam, ou o que ela faça, Edith Piaf sempre emite ondas de entusiasmo. É arte, ciência, gênio? Qualquer coisa que se escreva sobre ela é eclipsada pelo milagre perpétuo que ela cria”<sup>435</sup>. O número com que abriu o show, “Mon manège à moi”, retratando o amor como um carrossel, era-lhe bastante apropriado, o crítico acrescentou, mas “La foule” revelava sua genialidade.

Hoje é possível imaginar seu estilo, naquele momento amadurecido, em junção com trechos de filmes e resenhas detalhadas. Parada sob o holofote, olhos semicerrados, Piaf criava com o movimento dos seus braços o fluxo e o refluxo da multidão sobre a qual cantava. Somente seu rosto, seu decote em forma de coração e aquelas mãos flutuantes são visíveis. Seus olhos se abrem; ela canta os versos da primeira estrofe num transe, mas com dicção e fraseado impecáveis. Está no palco e está na rua, parece desorientada, apenas até cantar a última linha dos compassos de abertura, quando a multidão a empurra para os braços de um estranho.

A cada frase ouvem-se os gritos da multidão em seu timbre rouco; em cada pulsação do seu vibrato sente-se o casal ser arrastado por forças maiores do que ele mesmo. Como amantes que acabaram de se conhecer, os espectadores se tornam um só corpo (“*un seul corps*”). Todos nós, cantora, músicos, plateia, estamos presos a essa valsa estática (“*folle farandole*”) que preenche o salão enquanto ela canta sobre a bênção que recebeu: “Nos deux corps enlacés s’envolent / Et retombent tous deux, / Epanouis, enivrés, et heureux” (“Nossos corpos planam unidos / E juntos se acendem, / Intoxicados, radiantes, felizes”). Vivendo inteiramente na música com a plateia, ela revela seus ouvintes a si mesmos.

Assim como muitas outras canções de Piaf, “La foule” retrata as aparições e desaparecimentos

do amor, mas faz isso de maneira mais teatral do que a maioria. No refrão seguinte, a multidão puxa e separa o casal, e Piaf varre o ar com o braço, impotente, fechando os punhos, e amaldiçoa a multidão que lhe tira o presente que havia dado: “Et je crispe mes poings / Maudissant la foule qui me vole / L’homme qu’elle m’avait donné / Et que je n’ai jamais retrouvé”. Desde o começo, o ritmo oscilante da canção soa como um prenúncio desse repuxo de forças que estão além do seu controle, bem como seu sonho de felicidade. A apresentação de Piaf, concluiu o *Le Monde*, era “o triunfo da arte pela arte, um sucesso extraordinário diante do qual mesmo os mais cínicos devem se curvar”<sup>436</sup>.

Edith não aguentava ficar sem um homem por muito tempo. Um novo candidato às suas atenções estava à disposição na figura de Félix Marten. Ainda assim, enquanto o atraía para seu círculo, ela mantinha um caso com o fotógrafo Hugues Vassal.

<sup>415</sup> EP, citado em *France Dimanche*, jul. 1956, em Duclos e Martin, p. 361.

<sup>416</sup> Guillaume Biro, citado em Bonini, p. 387.

<sup>417</sup> *L’Aurore*, 7 jun. 1956, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 95.

<sup>418</sup> citado em Duclos e Martin, p. 362.

<sup>419</sup> Aznavour, citado em Duclos e Martin, p. 323.

<sup>420</sup> Gilles Ravon, em *Figaro Littéraire* [1956], citado em Bonini, p. 389.

<sup>421</sup> Marc Bonel, citado em idem.

<sup>422</sup> EP a JB, 5 out. 1956.

<sup>423</sup> Bonel e Bonel, p. 218. Ver também a resposta de Bourgeat ao pedido de Piaf e relato sobre a Ordem Rosacruz (p. 219-23).

<sup>424</sup> EP a JB, 3 jan. 1957.

<sup>425</sup> EP, citado por Danielle Bonel, em Duclos e Martin, p. 365.

<sup>426</sup> Versões em inglês de “Les amants d’un jour”, “Miséricorde”, “Heureuse” e “Un jeune Homme chantait” (esta última, de Asso).

<sup>427</sup> EP, citado em Duclos e Martin, p. 366.

<sup>428</sup> Kardec, pseudônimo do professor francês Hippolyte Rivail (1804–69), conhecido por trabalhos como *O Livro dos espíritos*, *O Livro dos médiuns*, *O Evangelho segundo o Espiritismo*.

<sup>429</sup> EP a JB, 16 fev. 1957.

<sup>430</sup> EP a JB, 29 maio 1957.

<sup>431</sup> Bonel e Bonel, p. 224. Bonel faz alusão à “paz profunda” da Ordem Rosacruz.

<sup>432</sup> “paz profunda” é uma forma de cumprimento e o objetivo de vida dos Rosacruzes.

<sup>433</sup> EP, *Ma vie*, p. 81.

<sup>434</sup> EP, 19 mar. 1958, citado em Duclos e Martin, p. 373.

[435](#) Claude Sarraute, em *Le Monde*, 8 fev. 1958, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 97.

[436](#) Idem.



Edith Piaf cantando



Edith Piaf e seu marido Theo Sarapo





Edith Piaf



Edith Piaf é parabenizada por Faye Emerson, Sonja Henie, Judy Garland e Ginger Rogers após sua estreia no Versailles Night Club, em Nova York, 14/09/1950.



Edith Piaf e Marlene Dietrich no camarim de Piaf no Versailles Nightclub



Edith Piaf cantando



Edith Piaf por volta de 1940

Naquele inverno, a vida particular de Edith lembrava uma farsa francesa, com homens escondidos em diferentes quartos do seu apartamento e cúmplices pressionados a trabalhar para evitar que se cruzassem. Edith aproveitava a companhia de cada um desses namorados e ao mesmo tempo atirava um contra o outro, como num jogo.

Marten, apesar de relutante em se entregar por completo, viu as vantagens que a ligação com a estrela poderia trazer. Como sua mentora, ela pretendia realçar-lhe o ar cínico com um toque de charme. “Ele devia cantar como Cary Grant atua em seus filmes, com uma espécie de ironia terna”<sup>437</sup>, ela disse ao apresentador de rádio que entrevistou os dois juntos. “Acho que ele tem personalidade. Não, não acho, eu tenho certeza.” Marten foi até o fim da temporada estendida no Olympia, mas não teve grande impacto na vida de Piaf. “Como tantos outros”<sup>438</sup>, um amigo observou, “ele passou feito um cometa.”

André Schoeller, também casado, era apaixonado por Piaf há muito tempo. Esse jovem cortês – quando se conheceram ele tinha 29 anos e ela, 42 – tornou-se amante de Piaf no inverno de 1958. Schoeller, conhecido como “Dédé”, apresentou Piaf à arte moderna, que logo se tornou sua paixão. Era de se pensar que ela não tivesse muito interesse pelo abstracionista russo Lanskoj, mas seu trabalho logo apareceu no salão da cantora graças ao entusiasmo de Schoeller pelo artista. Eles tentaram ser discretos sobre sua ligação, saindo em público apenas em grupo, com a comitiva de Piaf, mas, certa noite, Schoeller teve que se esconder num armário quando Marten apareceu. Edith vivia de bom humor nesse período, recordou Schoeller, bebia apenas cerveja Carlsberg e tomava pílulas estabilizadoras de humor, mas não usava nenhuma outra droga. “Era uma mulher saudável”<sup>439</sup>, ele insistiu em relação aos mitos sobre os vícios da cantora. E mais: “com ela encontrei o amor em todo o esplendor, a sua pureza. Foi o que aconteceu, esplendor, ela tinha isso dentro de si e via-se o que tinha sempre que cantava. (...) Eu amava conversar com ela, dormir com ela, adorava sua companhia. Com ela, você se tornava mais você mesmo”.

Se a natureza romântica de Piaf prevalecia nos encontros marcados com Schoeller, foi seu lado malicioso que conquistou o coração de Hugues Vassal no ano anterior, quando a *France Dimanche* o mandou para fotografá-la em Dijon. Avaliando as possibilidades do jovem magricelo de 24 anos, a estrela lhe pediu que a ajudasse, mandando Liébrard desaparecer enquanto ela jantava com Marten. E, imaginando que o rapaz parecia precisar de uma boa refeição também, convidou-o a se juntar a eles. Quando Vassal retornou a Paris, tornou-se parte do grupo que se reunia todas as noites no Boulevard Lannes esperando Edith surgir do seu quarto. Enquanto esperavam, Suzanne servia o jantar a todos, e eles tomavam seu lugar no salão. “Graças a esse pequeno círculo”<sup>440</sup>, escreveu Vassal, “Edith finalmente podia fazer o papel de criança mimada, um luxo sem preço para uma mulher cujo passado fora marcado por tantos acontecimentos dramáticos.” Com o grupo, ele assistia ao desfile de homens que diversas vezes dormiram na cama dela: “nós estávamos ali para ajudar em silêncio, para lhe dar apoio, este era o nosso único mérito, o que não nos custava muito, pois o fato de Edith contar conosco já era recompensa suficiente”.

Vassal tornou-se o fotógrafo favorito de Edith, seu confidente e coconspirador no que dizia



respeito a como a imprensa lidou com suas muitas crises nos seis anos seguintes. A intimidade dos dois aumentou, mas permaneceu platônica; ele também era casado e totalmente encantado por ela, mas capaz de enxergar que o que ela extraía dos homens a fazia sentir-se revitalizada. Apesar de nenhum deles ter todas as qualidades que ela buscava, cada um tinha algo diferente a lhe oferecer, desde que aceitasse que tudo deveria acontecer nos termos dela, como um passeio imprevisível no carrossel da vida.



A temporada de Piaf no Olympia foi o grande evento do inverno de 1958. O público enchia a casa todas as noites; muita gente ficava de fora. Quando o diretor, Bruno Coquatrix, implorou-lhe que estendesse a temporada por mais cinco semanas, ela concordou – seu caso de amor com o público importava mais do que sua vida particular e sua saúde debilitada, situação que ela tratava como se não fosse séria. Depois de desmaiar no palco em abril, Piaf afirmou à imprensa que, apesar de lhe ser exaustivo fazer três shows num só dia, não podia decepcionar “o público dos domingos”<sup>441</sup>. E acrescentou: “eles merecem mais do que os outros. Por toda a semana eles sonham com o domingo”. Quando Coquatrix tornou a implorar que estendesse outra vez sua temporada, ela concordou em fazer o show por mais três semanas. Ao final do compromisso, apresentara-se 128 vezes para cerca de 2,4 mil espectadores, e estava de volta ao seu regime de estimulantes, barbitúricos e pílulas para dormir, que engolia com muitas xícaras de café todos os dias. “Ela não era uma viciada”<sup>442</sup>, explicou seu empresário. “Precisava de estimulantes para continuar a trabalhar, de tranquilizantes para dormir. E foi assim que se acabou.”

Em maio, Piaf retornou à Suécia com uma mala cheia de pílulas e uma comitiva que consistia de Loulou Barrier, Ginou Richer e o novo amante da estrela, um jovem de 25 anos, Jo (mais tarde passaria a ser chamado de Georges) Moustaki, um grego alexandrino que se mudara para Paris ainda na infância. Eles tinham se conhecido em fevereiro, quando o compositor apareceu no apartamento dela com seus trabalhos mais recentes. O charme tímido de Moustaki causou uma impressão tão forte, que ela o convidou a ficar quando os outros hóspedes partiram; e o seduziu tocando canções de jazz que conhecera nos Estados Unidos. “Fiquei fascinado. Eu não fazia ideia de que uma cantora de outra era pudesse ter o mesmo gosto em música que eu. Foi isso que nos uniu”<sup>443</sup>, recordou Moustaki. Em maio, ele já substituíra os demais homens da vida da cantora. Acumulando seus habituais papéis de mentora, amante e colaboradora, Edith esperava encontrar nele a inspiração que buscava nas relações, pois o amor era o pré-requisito e o “abre-te sésamo” das suas renovações criativas.

A cantora estava tão envolvida com o jovem namorado, que deu pouca atenção às revoltas ocorridas na França. Desde abril, com a queda do governo, os partidos políticos que guerreavam entre si não tinham conseguido formar uma coalizão. Um gabinete provisório foi nomeado em maio. Instado pelo exército, De Gaulle anunciou que assumiria o controle da situação. Numa estranha coincidência, Piaf caiu doente no palco, em Estocolmo, no dia 28 de maio, data em que o gabinete provisório renunciou, e voou no dia seguinte para Paris em

avião fretado, enquanto De Gaulle tomava posse. Em vez de se concentrar na crise, o semanário popular *Noir et Blanc* publicou uma foto em que a cantora, tal como uma *madona*, aparecia abaixo da manchete “*Edith Piaf Gravement Malade?*”<sup>444</sup> (“Estaria Edith Piaf gravemente enferma?”).

Com Moustaki e sua comitiva, ela passou boa parte de junho recuperando-se na chácara que comprara próximo a Paris. Moustaki tentou controlar sua bebida, mas Ginou a mantinha abastecida: “não foi exatamente um período de seca”<sup>445</sup>, a mais jovem recordou. Nessa época, Piaf escreveu a Schoeller, que estava de férias nos Alpes; estava entediada, sentia falta das risadas dele. O que deixou de contar é que a estafa se transformava em depressão. Quando o repórter Jean Noli apareceu para entrevistá-la para a *France Dimanche*, ela declarou que, “se um dia eu não puder cantar mais, acho que dou um tiro na cabeça”<sup>446</sup>. O melhor antídoto para a depressão era a música, que revigorava seu espírito. As novas canções de Moustaki, “Eden blues” e “Le gitan et la fille”, eram como um estimulante, ela continuou, “cheias de sol, ilhas distantes, paixão”.

Em julho, sentiu-se bem o suficiente para sair em turnê no verão com o novo namorado. Fotos dos dois num show na praia em Cannes mostram Moustaki em pose de serenata diante de Piaf, e ela às gargalhadas. Certo dia, num restaurante, ela propôs algumas ideias de canções que ele poderia lhe escrever, entre as quais uma sobre um caso de amor em Londres num domingo nublado. Ele rabiscou “*milord*” num guardanapo; Piaf circulou a palavra e lhe disse que deveriam começar a partir dali. Moustaki rascunhou alguns versos; ela sugeriu alterações e mandou o resultado a Monnot. Poucas semanas depois, o compositor apareceu na chácara com duas melodias diferentes. As mulheres preferiam uma, mas Moustaki gostava da outra, que para ele tinha um quê da música que ouvira nos bares de Alexandria; Piaf aceitou a escolha dele.

A música, que renovava a metáfora da prostituta com coração de ouro, tornou-se mais um dos seus grandes sucessos. “‘Milord’ era típica do seu tempo”<sup>447</sup>, explicou Moustaki, “com um contraste bem delineado de versos e refrão, passagens em tom maior e menor, ritmos de valsa, *charleston* e foxtrote, como uma composição clássica com diferentes movimentos.” Piaf tinha o dom, ele comentou anos depois, “de saber como alimentar a criatividade dos outros”<sup>448</sup>.

Embora o jovem tivesse um senso apurado do que era música popular, Piaf achava que ele não estava pronto para se apresentar com repertório próprio. Durante uma participação em um programa de rádio, ela o interrompeu no meio de uma música para lhe mostrar como deveria cantar. “Você precisa se entregar mais”<sup>449</sup>, disse. “Quando voltarmos dos Estados Unidos, você estará pronto, mas até lá é melhor nem pensar em se apresentar.” Moustaki logo entenderia que Piaf era tão exigente com ele quanto era com ela mesma. “Ela queria ser a melhor”, observou, “não por ambição, mas porque era sua vocação, porque possuía uma espécie de consciência mística de que não podia fazer as coisas pela metade. No palco, era preciso dar tudo de si; ao cantar, não guardar nada para si; ao escrever, não parar até que se tenha dado o melhor.”

Piaf gravou duas canções de Moustaki poucos dias antes de os dois viajarem para Nova

York em setembro, para sua segunda temporada no Empire Room. Um dia antes de voarem, indo de carro do interior a Paris (Moustaki ao volante, Piaf ao lado), bateram de frente num caminhão. A estrela foi levada às pressas para o hospital; estava inconsciente, com dois tendões rompidos num braço, e teve os lábios suturados. A viagem aos Estados Unidos foi cancelada.

Um mês depois, já tendo convalescido na chácara, eles sofreram outro acidente no mesmo local, novamente com Moustaki ao volante. A princípio, Edith parecia não ter sofrido nenhum ferimento – ela conseguiu aparecer na estreia de Aznavour no Alhambra, ao lado de Moustaki –, mas precisou passar todo o outono recuperando-se dos dois acidentes. Esses tinham sido um aviso dos céus, ela acreditava, e o fato de ter sobrevivido fora “um milagre”<sup>450</sup>. No Ano-Novo, seus lábios, que demoravam para cicatrizar, ainda doíam quando abria bem a boca. “Minha vida acabou”, ela disse a *France Dimanche*. “Não posso mais cantar; não posso abocanhar as palavras.” Mas, apoiada pela comitiva, abocanhou “Milord” direitinho num teste para apresentação em Rouen. Com a canção de Moustaki aplaudida em pé pelo público, ela ficou convencida de que estava certa sobre o talento do compositor. Depois de uma série de shows na França, Tunísia e Argélia, sentiu que estava pronta para voar rumo aos Estados Unidos, em 6 de janeiro de 1959.

Moustaki não podia fazer muito lá, além de observar a vida de Edith em Nova York. Teve a satisfação de ouvi-la cantar “The gypsy and the lady”, versão em inglês da sua “Le gitan et la fille”, quando Ed Sullivan a recebeu de volta no seu programa em janeiro, apresentando-a como “os 44 quilos mais extraordinários do *showbusiness*”. O vocal de ópera, dando voz a uma cigana que implora ao seu amor que a deixe provar sua devoção, deve ter feito o jovem parar para pensar, especialmente quando ela entoou: “No price is too high” (Nenhum custo é alto demais). No entanto, Edith estava um anjo naqueles dias, comentou Barrier com Bourgeat: “ela fez um retorno maravilhoso ao palco; por isso estou tão otimista em relação à turnê de 1959 nos Estados Unidos”<sup>451</sup>.

Sobre esse período, Moustaki recordou que a estrela parecia se transformar no palco. “Era ali que ela respirava, ficava em casa, construía seu mundo. Se tivesse dores nas asas, desde que voasse ao palco se sentia bem. Ela não podia *não cantar*. A única coisa com que se importava eram suas canções. Nada além delas.”<sup>452</sup> Eles compunham juntos como uma forma de comunicação e porque ela queria transmitir sua arte e estimulá-lo a escrever para, quando chegasse a hora certa, se apresentar. “Ela queria canções que fossem poemas com música”, ele recordou. Um desses poemas musicados, com versos de Piaf e melodia de Moustaki, jamais chegou a ser gravado. Sua letra, “On est malheureux / Quand on aime vraiment” (“Quando se ama de verdade / Não se é feliz”), fala por si mesma.

Cinco dias após o retorno triunfal de Piaf ao Empire Room, no dia 25 de janeiro, eles tiveram uma briga. Moustaki foi para a Flórida no dia seguinte; Edith escreveu a André Schoeller: “acabou... Tinha que acabar em algum momento, você estava certo, certo demais. Aqui estou eu, sem um homem. Acho que é a primeira vez que isso me acontece”<sup>453</sup>. Ela hesitara em lhe contar antes a situação com Moustaki, “mas desta vez eu estava errada!” Ao terminar de escrever a carta, implorou ao empresário: “*Loulou, trouve moi quelqu’un de*

*gentil*”<sup>454</sup> (“Loulou, encontre alguém bom para mim”).

<sup>437</sup> EP, programa de rádio, 16 fev. 1958, em Duclos e Martin, p. 378.

<sup>438</sup> Danielle Bonel, citado em Bonini, p. 410.

<sup>439</sup> André Schoeller, citado em idem, p. 415-6.

<sup>440</sup> Hugues Vassal, *Dans les pas d’Edith Piaf*, p. 57-8.

<sup>441</sup> EP, citado em *Paris-Presse* [abr. 1958], em Bonini, p. 406.

<sup>442</sup> Barrier, citado, idem, p. 407-8.

<sup>443</sup> Georges Moustaki, *Les Filles de la mémoire*, p. 67.

<sup>444</sup> *Noir et blanc*, 13 jun. 1958. Uma referência na capa a um artigo sobre uma freira que abandonara sua ordem por amor ressalta o “lado espiritual” da foto de Piaf, um aspecto da sua persona enfatizado pelo semanário, que também publicou um artigo sobre sua carreira, intitulado “Trente ans de succès ont épuisés les forces d’Edith Piaf” (p. 384-5).

<sup>445</sup> Richer, p. 66.

<sup>446</sup> EP, citado em *France Dimanche* [6 jun. 1958], em Duclos e Martin, p. 385.

<sup>447</sup> Moustaki, em *Notes*, n. 153, 1998, p. 69-70.

<sup>448</sup> Moustaki, entrevista com a autora, 29 jun. 2008.

<sup>449</sup> Piaf e Moustaki, citado em Brierre, p. 132.

<sup>450</sup> EP, citado em *France Dimanche*, 6 jan. 1958, em Duclos e Martin, p. 390.

<sup>451</sup> Barrier a JB, 23 jan. 1959.

<sup>452</sup> Georges Moustaki, “Madame Edith Piaf”, *Humanité*, 24 jan. 1978.

<sup>453</sup> EP a Schoeller, 2 fev. 1959, em Duclos e Martin, p. 396.

<sup>454</sup> Barrier, citado em idem, *ibid.*

## CAPÍTULO CATORZE

### 1959–1960

Entendendo ou não francês, as plateias de Piaf no Empire Room reagiam visceralmente à cantora. “Edith Piaf jamais decepçiona”<sup>455</sup>, escreveu um crítico após a estreia. Sua voz “acerta em cheio no coração. É pulsante, penetrante, diferente de tudo o que já ouvi antes. Em alguns momentos, Piaf, a toda força, soava como um órgão e uma orquestra combinados”. Os nova-iorquinos se apegavam a cada palavra que ela cantava na arrebatadora “La foule”, que o crítico chamou de “triste história de uma garota que perde seu amor na multidão”. Como a maioria das suas canções, essa parecia ter saído direto da vida de Piaf. “Quando olho para trás, para anos e anos de casas noturnas”, concluiu o crítico, “percebo que existe apenas um pequeno punhado de artistas verdadeiros entre todos os *performers*... Edith Piaf está entre esses poucos, se não for a única.”



Loulou Barrier deve ter sentido alívio quando um jovem rapaz, bem do tipo que Edith tinha pedido que encontrasse para ela, apareceu nos bastidores pouco depois de Moustaki partir. Douglas Davis, um retratista do sul em começo de carreira, que desejava começar uma série com celebridades como Piaf, tinha se formado em arte na Grande Chaumière, em Paris. Enquanto estudava lá, tinha se apaixonado pela voz de Edith, ele contou; era a mais bela que já tinha ouvido. A estrela concordou em posar para o jovem, cujo francês era tão correto quanto suas maneiras. Todas as tardes, enquanto trabalhava no seu retrato, Davis contava à cantora histórias da vida em Atlanta, onde começara seus estudos de arte; uma das encomendas que recebera na época tinha sido uma pintura de Jesus cercado por crianças de todas as raças, para uma igreja batista.

O grupo de Edith apostou que Moustaki logo seria substituído por “Douggy”. Aos 30 anos, o artista era apenas 13 anos mais jovem que Piaf e, apesar de lhe faltar certa virilidade (também apostaram que ele era gay), “era como se a homossexualidade não tivesse importância”<sup>456</sup>, observou Danielle Bonel. “Desde que a pessoa não usasse saltos altos ou um boá de penas, ela ignorava o fato.” Mais importante do que isso, Edith estava encantada com as atenções de Doug (que a presenteava com violetas). Ela começou a aparecer com ele em público, como seu novo companheiro.

Em pouco tempo, o romance dos dois foi interrompido pela saúde deteriorada da cantora. Em 16 de fevereiro, ela correu do palco ao banheiro, cuspiu sangue e desmaiou. O médico que a examinou concluiu que se tratava de uma úlcera hemorrágica causada pelo excesso de

medicação que ela tomava para artrite, entre outros problemas. Dois dias depois, Edith sentiu-se bem para cantar, mas novamente deixou o palco do Empire Room no meio da apresentação. Em 24 de fevereiro, depois de duas transfusões de sangue, foi levada ao Presbyterian Hospital, porque a úlcera continuava a sangrar. Seu cirurgião a operou imediatamente. “Ela é indomável”<sup>457</sup>, escreveu Barrier a Bourgeat. “Hoje de manhã estava brincando com os médicos. (...) Nem sombra de medo. Ontem à noite conversou até as três da manhã, feito um periquito.”

A cirurgia foi bem-sucedida, mas Edith ficaria hospitalizada por um mês. Quando recuperou a consciência, sorriu para Danielle Bonel e lhe pediu que avisasse seus amigos na França para que não se preocupassem. A *Noir et Blanc*<sup>458</sup> informou aos leitores que Piaf estava ansiosa para rever Paris e publicou outra foto da estrela, vestida com um manto como Nossa Senhora, as mãos juntas em oração. Maurice Chevalier fez o possível para animar Edith, mas ainda estava preocupado: “nossa pequena gigante está passando por um período negro”<sup>459</sup>, escreveu no seu diário após uma visita. Moustaki voltou correndo da Flórida só para dar de cara com um bicho de pelúcia batizado de Douglas e o homônimo deste, de carne e osso, ao lado de Edith, à disposição da cantora. Após uma segunda cirurgia, em março, Edith teve de permanecer no hospital por mais um mês. Sem o dinheiro da temporada perdida no Empire Room e com os custos do tratamento, sua estada em Nova York tinha sido um desastre financeiro. Ainda assim, com o habitual desinteresse por tais assuntos, ela comentou com um visitante: “quanto maior o sofrimento de uma pessoa, maiores serão as suas alegrias... Tem um pedaço de céu azul em algum lugar”<sup>460</sup>.

Piaf pesava menos de 40 quilos quando deixou o hospital em abril. Muito em breve retomaria a carreira, garantiu aos jornalistas que aguardavam sua saída. Em maio, ela encontrou forças para se apresentar em Washington (que pagaria sua conta hospitalar) e Montreal (que serviria para pagar passagens de volta à França), além de fazer aparições na televisão. “A séria doença que acometeu Edith Piaf recentemente não deixou cicatrizes em sua arte”<sup>461</sup>, publicou o *New York Times* quando ela cantou uma versão devastadora de “Padam” no “Springtime in Paris” (Primavera em Paris), evento do programa de televisão *The Voice of Firestone*. “Claro que uma música não é nem perto do suficiente”, acrescentou o crítico, “mas serviu para garantir que a cantora não perdeu nada da sua intensidade dramática.” E, apesar da raiva que sentia de Moustaki, que voltara a Paris depois de lhe dizer que queria ser senhor de si mesmo, Piaf cantou “Milord” em 13 de maio no programa de Ed Sullivan, encerrando a música com gestos vigorosos e batendo palmas com animação, como se para marcar o retorno ao domínio de si mesma.

Em junho, Edith sentiu-se bem e conseguiu fazer uma aparição no Carnegie Hall como convidada honorária num show de jazz em benefício do Sidney Bechet Cancer Fund, imediatamente após a morte do músico. No dia seguinte, voou para Atlanta com Doug Davis para conhecer os pais dele. “Ela era muito frágil, tomava pílulas o dia inteiro”<sup>462</sup>, recordou anos depois a irmã de Doug, Darlene, tocada com o jeito cativante de Edith. Ao saber que a garota criada num bairro pobre de Paris sempre quisera colher pêssegos maduros, a família a levou a um pomar. “Aquilo alegrou seu coração”, lembrou Darlene. Enfeitiçada pelo jeito



pausado de falar do rapaz sulista, que ali tinha voltado com toda a força, e com sua devoção a ela – uma experiência nova no que dizia respeito a relacionamentos amorosos anteriores –, Edith contou a Marguerite Monnot que “havia tanto amor nos olhos dele... é de matar. É o tipo de amor mais puro, inefável e fantástico”<sup>463</sup>.

A imprensa estava à espera quando o casal saiu do avião em Orly, em 20 de junho. “O que é que você trouxe da América?”<sup>464</sup>, perguntaram a Piaf. Sua resposta, “Um americano!”, incitou as habituais especulações sobre sua vida amorosa, incluindo um artigo de fofoca intitulado “Piaf gosta deles muito altos ou muito fortes”. (Com 1,92 m, Davis estava no topo da lista dos mais altos.) “Essa mulher tão pequena gosta de se sentir protegida”, concluía o artigo. Intervindo com mais seriedade, Piaf explicou que, com Davis, compreendera “que um homem pode me dar algo antes mesmo de me conhecer. (...) Quando eu estava no hospital, ele passava duas horas no metrô todos os dias para me levar violetas e chocolates. (...) Espero que seja para valer”<sup>465</sup>.



O novo parceiro, com seu jeito compassivo, era “exatamente o tipo de homem que amo e de que preciso”<sup>466</sup>, ela comunicou a Moustaki em carta na qual queria demonstrar que o perdoara. Apesar de ter parado de amar o compositor, ele podia contar com sua amizade. “Preciso agora é de uma vida bem calma, metódica, que, de qualquer forma, não combinaria com você”, ela escreveu, com um toque de malícia.

Davis percebeu rápido que, apesar de Piaf desejar tranquilidade, não devia alimentar esperanças de que ela mudasse. A comitiva da cantora apostou sobre por quanto tempo “o *doce Dougy*” sobreviveria às exigências do cargo de seu consorte na turnê de verão. Na primeira apresentação, em Monte Carlo, ele viu um teatro repleto de celebridades (Gary Cooper, Elizabeth Taylor, Eddie Fisher, Aristóteles Onassis) que pularam do assento quando Piaf cantou “Milord”. Depois do show, a estrela “literalmente caiu nos braços de Douglas Davis, o jovem pintor com quem ela retornou da América”<sup>467</sup>, notou um observador. Ela declarou a todos que, “sem ele, já teria morrido”.

Como Edith precisava de companhia o tempo todo, o norte-americano ficou impossibilitado de retratar as celebridades que estava conhecendo, e mesmo de viver a própria vida. Uma noite, ela insistiu que ele a levasse de carro, da Riviera, até sua casa no interior, apesar do seu visível cansaço. Davis perdeu o controle do carro quase no final do trajeto; ela teve duas costelas quebradas. Pelo restante da turnê, ela cantou com as costelas enfaixadas, culpando Davis pelo acidente. Quando chegaram a Bordeaux, o norte-americano não aguentava mais. Discutiram; ele voltou a Paris para se dedicar a seus retratos, ignorando as ameaças de suicídio de Edith. “Era insuportável”<sup>468</sup>, ele diria à imprensa depois. “Ela está acabando com todo mundo com esse jeito impossível de viver.”

Edith precisava mesmo acreditar que haveria outra vida depois desta, ela afirmou a Jean Noli, o jornalista que a ajudaria a escrever suas memórias. Até então, sua vida tinha sido “uma série de mortes e ressurreições”<sup>469</sup>. Para ela, “o que os médicos não conseguem

compreender é que sempre fico boa porque minha moral é forte. Você só morre de alguma doença se tiver medo”. Não obstante essas crenças influenciadas pela Ordem Rosacruz a tenham confortado, a falta de um companheiro naquele outono, quando sua saúde sofreu outro abalo, balançou suas certezas. Em setembro, ela foi levada ao American Hospital para operar o pâncreas. Jacques Pills correu para vê-la; Yves Montand mandou um telegrama de Nova York. Quatro dias depois, seus amigos se animaram ao vê-la acordar dando uma risada forte: “o riso dela (...) significava que tinha conseguido, que não tinha decidido deixá-los”<sup>470</sup>.

Ela passou outubro entre Paris e sua chácara, acompanhada por seu grupo, que sabia que sua saúde dependia da sua capacidade de continuar cantando. Cocteau apareceu, metido numa capa de veludo preto, para ler seus novos poemas e dizer que a amava. Monnot compôs uma ambientação dramática para a letra igualmente cheia de drama de Edith em “C’est l’amour”, a proclamação de “le droit d’aimer” (“o direito de amar”) outorgada pelas lágrimas que a pessoa amada derrama. Michel Rivgauche escreveu uma letra inspirado pela *persona* de Edith, com título mais do que apropriado: “Ouragan” (“Furacão”); Claude Léveillée, um compositor canadense que se juntara à “família” a convite de Piaf, escreveu a música para os versos sombrios de Rivgauche. Chauvigny tocava piano o tempo todo; Marc Bonel criava fraseados em seu acordeão e, com Danielle, procurava acalmar Edith, enquanto ajudava a manter viva a efervescência da casa.

“Era essa a imagem que Piaf fazia da criatividade”<sup>471</sup>, explicou Hugues Vassal. A cantora lhe pediu que registrasse os ensaios com sua câmera. “A música e as letras tinham de casar com a sua personalidade. Assim, ela conseguia dar tudo de si numa canção. Ela também queria o melhor de nós, empurrar até onde pudéssemos ir.” Piaf ensinava seus colaboradores a confiar na intuição. “Infalivelmente ela conseguia encontrar o movimento ou a pausa certa para transmitir cada emoção. Seus gestos procuravam expressar a alma da canção, ajudando a plateia a sentir o que ela sentia.” Durante esses ensaios noite adentro, os membros da família muitas vezes iam às lágrimas, segundo o fotógrafo: “ela cantava com o coração. Dava tudo o que tinha”. Os mais próximos perceberam que, nessa troca, alimentavam o espírito da cantora, mas outros membros do círculo recebiam mais do que davam. Alguns ainda tiravam vantagem da generosidade dela. Rivgauche reclamou da presença, todas as noites, de “seres abjetos, bobos da corte, gatunos, parasitas, aqueles que tomavam o dinheiro dela, uma situação que simplesmente não tinha a menor importância para ela”<sup>472</sup>. Nessa época, Momone tinha sido substituída por um grupo de cortesãos que tinham sua permissão para manipulá-la mesmo quando ela sabia que não estavam agindo tendo em mente o seu bem.

Mais importante para a estrela era pensar que estava bem o suficiente para retomar a carreira. Em novembro, assumiu uma série de compromissos que a mandariam de volta ao hospital. Pelo resto do ano, repórteres passaram a seguir cada passo da cantora para alimentar a curiosidade do público em relação ao que, diziam, seria sua última turnê. Tendo transcendido na imprensa o *status* de devoradora de homens (“*une mangeuse d’hommes*”) para se tornar tesouro nacional, desse ponto em diante ela seria submetida à intrusão sem limites ao que restava da sua vida particular.



O novo retorno de Piaf começou em 20 de novembro, em Melun, onde apresentou duas canções inéditas para o público, “Ouragan” e “C’est l’amour”. Marlene Dietrich, que tinha acabado de chegar à França, foi vê-la cantar; a presença da amiga lhe pareceu um bom sinal. Piaf cantou pelo norte da França durante duas semanas sem nenhum incidente, até Maubege, onde foi obrigada a deixar o palco após esquecer a letra de duas músicas. O médico chamado a aconselhou a cancelar o show. Ela se negou: “se eu não continuar, nunca mais vou acreditar em mim mesma”<sup>473</sup>. Barrier a deixou continuar, contra o próprio bom senso. Apesar dos efeitos tônicos da canção seguinte, “Milord”, sua voz falhou antes que chegasse ao final. Circulou na imprensa a notícia de que o mal-estar da cantora tinha sido causado por uma overdose de barbitúricos; ninguém deixou vazsar a informação de que ela estava novamente dependente de um coquetel de diferentes drogas em quantidades ainda maiores.

Histórias do que se tornara então conhecida como “turnê suicida” de Piaf apareciam na imprensa popular, acompanhadas de fotografias do seu rosto inchado. Pierre Desgraupes, apresentador de um programa de televisão, foi a Dieppe entrevistá-la em 11 de dezembro, quando circulavam rumores de que a morte da cantora era iminente. Começou perguntando se ela conseguia imaginar a vida sem cantar.<sup>474</sup> “Não”, ela respondeu. Era a única coisa que a fazia feliz; sem cantar, se mataria. Para ficar melhor, ela precisava continuar trabalhando. “A ponto de desobedecer a ordens médicas?”, perguntou Desgraupes. “É o que mais faço”, Piaf respondeu. “Eu desobedeço a todo mundo.” Mudando de assunto, o apresentador perguntou por que ela não aguentava ficar sozinha. Por causa dos fantasmas do passado, que apareciam para assombrá-la, ela murmurou; perguntada sobre quem eram, Piaf recusou-se a dar nomes.

Dois dias depois, em Dreux, seu rosto estava ainda mais inchado, as mãos retorcidas e nodosas por causa da artrite, e mal podia andar. Lucien Vaimber, especialista em quiropraxia, conhecido por seus tratamentos bem-sucedidos de casos crônicos, foi chamado. Apesar de também aconselhá-la a cancelar compromissos, Piaf insistiu em cantar naquela noite. Agarrada ao microfone para se apoiar, cantou oito músicas, e desmaiou. Enquanto era carregada para fora do teatro, parte do público chorava, certo de que nunca mais veria a cantora.

Piaf foi hospitalizada novamente em Paris – seu tratamento, cura pelo sono e injeções de vitamina. A equipe médica proibiu a entrada de qualquer visitante até 19 de dezembro, seu aniversário de 44 anos. Foi para casa no Natal, mas voltou a ser hospitalizada uma semana depois, com icterícia aguda, e passou o mês de janeiro de 1960 no American Hospital. Piaf insistiu em que conseguiria se recuperar a tempo de cumprir a temporada de primavera no Olympia, mas a revista *Paris Match* começou a publicar capítulos ilustrados da “novela de uma vida”<sup>475</sup>; a de Piaf. “O assunto das suas canções é sua própria vida”, escreveram os editores. “Interpretando o mundo do sofrimento e do romance, ela dá seu testemunho dele, como uma heroína de Victor Hugo.”

Enquanto Edith permanecia no hospital, o crescente mal-estar em torno de como o governo estava lidando com a guerra civil na Argélia (tecnicamente parte da França) assumiu

proporções de crise. Desde 1958, quando De Gaulle voltara ao governo como chefe da Quinta República Francesa, após um grupo de oficiais ter liderado um golpe, na cidade de Algiers, de apoio à “*Algérie française*” (a Argélia sob o domínio francês), o descontentamento popular com a maneira como a guerra era conduzida dominava a atenção do público. Diariamente ocorriam debates sobre o que significava ser francês, dado o fim do antigo controle do país na Indochina e, talvez, no norte da África. A cultura, incluindo as canções, era examinada em relação a suas implicações políticas, ou pela ótica de seus artistas.

No hospital, Piaf provavelmente não soube a respeito do discurso de De Gaulle dirigido à nação em 29 de janeiro, pedindo apoio para a sua política – a Argélia com um autogoverno, seguindo-se daí a restauração da ordem, plano que encontraria violenta oposição. Pelos seis meses que se seguiram, Edith passou a maior parte do tempo recuperando-se no campo, acompanhada de Rivgauche, Léveillé, o casal Bonel e alguns poucos membros da “família” que não haviam abandonado o barco em sua turnê suicida. Acreditando no poder da mente sobre a fragilidade do corpo, ela procurava estimular-se escrevendo em seus cadernos frases de incentivo, como “chega de injeções!”<sup>476</sup>, “não se deixe abandonar fisicamente!”, “permita a companhia apenas daqueles que lhe trazem conforto e crescimento espiritual”. E, de forma tocante: “desista das paixões que a machucam, renuncie aos seus desejos, tente se redescobrir”. Ela deve ter relido, então, os textos da Ordem Rosacruz, para encontrar consolo. O ânimo de Edith fortaleceu-se nesses meses, porque ela sabia que seus compatriotas a viam como um exemplo, e porque os amigos se envolveram no trabalho de ajudá-la a ficar boa.

Nesse período, ela trabalhou com Rivgauche e Léveillé num libreto de “*comédia-balé*” chamado *La Voix*, homenagem à cantora criada pelo coreógrafo Pierre Lacotte, que se tornaria um especialista na reconstrução de balés esquecidos. Lacotte imaginou uma peça em que Edith seria ouvida, mas não vista, enquanto controlava a ação como um espírito do bem; *La Voix* apresentaria coreografias para as canções por ela interpretadas celebrando as ruas de Paris, as bancas de jornal, a Métro (“uma basílica fantástica”) e as oportunidades que a cidade oferece num mero passeio. “Havia um *pas de deux* a ser dançado por um casal observado pela personagem de Piaf”<sup>477</sup>, recordou Rivgauche. Piaf fez que Léveillé tocasse a música repetidamente, enquanto ela representava o *pas de deux* com os dedos. Rivgauche anotou: “foi ridículo e emocionante ao mesmo tempo. Aqueles dois pobres dedos deformados, tentando representar o homem e a mulher em toda sua leveza”.

“Non, la vie n’est pas triste” (“Não, a vida não é triste”), canção que ela escreveu para *La Voix*, deve ter melhorado seu ânimo. Para encontrar a felicidade, ela aconselhava, “Il suffirait de tendre la main / Tu trouverais combien de copains” (“Apenas estenda a mão / você encontrará muitos amigos”). A alegria de colaborar numa nova forma de arte levantou sua moral. Apesar de o projeto ter sido engavetado (*La Voix* seria exibido na televisão somente após sua morte), serviu ao seu propósito de imergir a estrela no éter da criação, seu habitat.

Dentre os amigos próximos, quem também ajudou Piaf a ver o lado bom das coisas foi Claude Figus. Sua posição de novo bobo da corte lhe dava a desculpa para se comportar mal, um aspecto da sua personalidade que já lhe valera notoriedade na noite homossexual parisiense. Depois de penetrar no círculo de Piaf por meio de conhecidos ligados ao amante

de Cocteau, Jean Marais, e ao ator Jean-Claude Brialy, outro dos seus admiradores, Figs decidiu que também queria cantar. Edith fez dele seu assistente, apesar da aversão do bobo por disciplina, decisão de que ela se arrependeria quando as memórias dele sobre a vida no apartamento do Boulevard Lannes foram publicadas pelo *Ici Paris*, um tabloide barato de fofocas dedicado à vida dos famosos.

Apesar de não estar pronta para o Olympia, Edith gravou várias canções em maio. Em “Cri du coeur” (com letra do poeta Jacques Prévert), ela retoma a perspectiva da cantora de rua que gorjeia como um pássaro: “C’est la voix d’un oiseau craintif / La voix d’un moineau mort de froid / Sur le pavé d’la rue d’la joie / Et toujours, toujours quand je chante / Cet oiseau chante avec moi” (“É a voz de um pássaro tímido / A voz de um pardal que morreu de frio / Onde os transeuntes são arrojados / E sempre que eu canto / Esse pardal canta comigo também”).

Não obstante o timbre rouco de Piaf e o fato de lhe faltar firmeza quando gravou “Ouragan”, o impetuoso hino ao amor de Rivgauche, o compositor lhe disse: “ontem você me deu tamanha alegria. (...) Quanto contentamento! Fico feliz e orgulhoso de ter escrito (essas palavras) quando escuto você cantá-las”<sup>478</sup>. E, apesar de tudo, ela ainda acreditava no amor, Edith disse a um visitante. Porque era “a maior, a mais bela e a mais verdadeira das emoções humanas”<sup>479</sup>, mas os amantes não deveriam ser muito complacentes um com o outro: “é muito fácil achar que se está sempre certo”.

Em 2 de junho, ela acordou à noite com fortes dores no estômago. Novamente foi levada às pressas ao American Hospital, onde entrou em coma causado por graves danos ao fígado. “É difícil afirmar se Edith poderá se recuperar desta vez”<sup>480</sup>, declarou seu médico. “Depende do fígado, que está falhando... Seu organismo não tolera mais os medicamentos que provavelmente vem tomando há anos.” Depois de despertar do coma, Edith permaneceu no hospital até o final de agosto. Barrier cancelou sua turnê de verão e vendeu a chácara para pagar suas contas. Quando ela pôde ser removida, levou-a para se recuperar na casa da sua família; lá, ela sofreu com disenteria, e não podia deixar a cama. Desesperada, Danielle Bonel pediu ao Dr. Vaimber que tratasse dela. O quiroprático fez Danielle preparar chá de folhas de dente-de-leão, uma bebida amarga, e fez um realinhamento da espinha de Piaf, que lhe curaram a disenteria e lhe permitiram voltar a andar.

No começo de outubro, ela estava suficientemente bem para voltar a Paris, mas ainda não recuperara a voz. Na esperança de que pudesse cantar novamente, ela obedeceu às ordens de Vaimber – apesar de a quiropraxia não ser reconhecida pela medicina formal: evitar todo e qualquer tipo de droga, seguir sua dieta e continuar o tratamento. Vaimber, um dos poucos que praticavam essa técnica na França, precisava ser cuidadoso; o fato de sua paciente ser famosa significava que ele não poderia errar. Aparecia para tratá-la a cada dois dias e, por sua recomendação, Edith tomava geleia real, que se tornaria conhecida como o remédio que “salvou” Piaf. Apesar do sofrimento, ela insistia em dizer que não se arrependia de nada. “Se tivesse que viver minha vida inteira outra vez, eu faria tudo igual.”<sup>481</sup>

O dia 24 de outubro marcou outra virada na carreira de Edith, quando o letrista Michel Vaucaire e o compositor Charles Dumont foram ao Boulevard Lannes. Tendo recusado



anteriormente os esforços da dupla, a cantora dizia não gostar de Dumont, que já tinha escrito para Juliette Gréco. Naquela noite, depois de uma sessão com Vaimber, ela cancelou compromissos e foi para a cama. Mudando de ideia quando soube que os compositores estavam lá para vê-la, concordou em ouvir uma das suas músicas. Dumont sentou-se ao piano e desfiou os versos. “Non, rien de rien”, ele começou, “non, je ne regrette rien”, acentuando um longo e repetido “non”. O tom desafiador do começo da canção (que parecia ecoar o aparte de Piaf sobre não ter arrependimentos) prendeu sua atenção. Depois da arrojada afirmativa da penúltima estrofe, “Je repars à zero” (“Estou começando do zero”), ela pediu para ouvi-la mais uma vez.

Noite adentro, até o amanhecer, Dumont tocou “Non, je ne regrette rien” mais de vinte vezes para Edith e os seus amigos – Monnot, Chauvigny, Suzanne Flon, os Bonel, Figus, toda a equipe da casa e Bruno Coquatrix, que foi convocado a ouvir a canção às 4 da madrugada. Sabendo que ele estava à beira da falência, Piaf disse a Coquatrix que reservasse o Olympia para ela no final do ano. Ela faria tudo o que pudesse para salvar o teatro, agora que tinha a canção pela qual sempre esperara. Dumont não acreditava no que tinha acontecido. Os amigos da cantora acharam que se tratava de um milagre, sua ressurreição por meio da música.



“Minha vida mudou da noite para o dia”<sup>482</sup>, recordou Dumont. “Foi como Edith disse, minha música tinha conquistado o mundo.” Ela gravou “Non, je ne regrette rien” cinco dias depois e, com sua ajuda, começou a planejar o repertório para o Olympia. Seria uma boa ocasião para destacar a música do seu salvador. Vaucaire escreveu letras para uma antiga melodia de Dumont, rebatizada “Mon Dieu”, foi também acrescentada ao seu novo repertório, bem como “Mon vieux Lucien”, composta em homenagem ao Dr. Vaimber. Com Dumont, Edith escreveu mais duas novas canções, “T’es l’homme qu’il me faut” e “La belle histoire d’amour”, esta em memória de Cerdan. Das treze canções incluídas na programação do show, a maioria era trabalho do seu novo favorito. Piaf disse a Monnot que teria de omitir boa parte das suas músicas para dar lugar às de Dumont, que a haviam trazido de volta à vida. Guite ficou profundamente magoada ao ser deixada de lado depois de quase vinte anos de parceria com Edith.

Piaf conversou novamente com Pierre Desgraupes, quase um ano depois de sua primeira entrevista, quando toda a França achava que ela estava morrendo. Apesar de ter sido um erro seguir com a “turnê suicida”, ela precisava ir até o fim. “Eu sempre vou até o fim”<sup>483</sup>, ela disse, com um sorriso. “Pensei que morreria, mas não tive medo. Seria quase um alívio, porque também achei que não podia mais cantar. Eu não tinha mais interesse pela vida... Existe o amor, talvez, mas o amor sem cantar não serve. Nem cantar sem amor.” Mas, agora ela estava apreensiva em relação a encarar o público. Desde que estivesse no palco, Desgraupes observou, seria outra mulher. “Não sou dona de mim quando canto”, Piaf concordou. “Fico num estado alterado.” Ao final da entrevista, Piaf fez uma interpretação



bombástica de “Non, je ne regrette rien” para seu público – o amado *toi* [você]do último verso, “Ça commence avec toi”.

Os amigos de Edith se reuniram para lhe oferecer apoio nesse momento crucial. Depois que ouviu a transmissão, Cocteau disse a seu rouxinol que ela o inspirara a não se desesperar em tempos sombrios (uma alusão às notícias que chegavam da Argélia, onde oficiais franceses tinham tentado derrubar De Gaulle). O poeta estava admirado com a coragem dela; “seu coração forte a salva toda vez que a morte a procura. (...) Seu fiel coração alimenta sua voz, encanta os jovens casais que, de mãos dadas, a escutam cantar, e os solitários como eu, que continuam cantando apesar das piores notícias”<sup>484</sup>. Ele a incentivou a cuidar de si mesma, “para que você possa nos surpreender com o grandioso som de órgão que emerge da sua fragilidade”.

Décadas depois, pode ser difícil imaginar a reverência com que a volta de Piaf aos palcos foi recebida em 1960. Para seus contemporâneos, era uma vitória do espírito francês, encarnada no retorno do pequeno pardal e em sua resolução de salvar o Olympia. Coquatrix falou a muita gente em sua carta aberta de gratidão: “nessa época triste, quando paixão, entusiasmo e magnificência são raros, como é bom estar presente nesta volta triunfante, acima de tudo uma vitória individual”<sup>485</sup>. Em lugar de louvar a arte de Piaf, ele escolheu “homenagear sua coragem, sua fé, seu amor a Deus, à vida e às pessoas”. Em tom similar, um jornalista que a entrevistou antes da estreia recorreu à linguagem religiosa para explicar o papel da cantora naquele período de inquietação: ela era uma Maria Madalena moderna, uma penitente cuja doença a havia aproximado do divino, uma crente cuja arte a tinha transformado em canal. Como uma Joana d’Arc dos dias atuais, ela “parecia ter-se proposto uma longa jornada”<sup>486</sup>.

Em 30 de dezembro, noite de estreia, milhares de pessoas (incluindo ministros e generais) esperaram horas com seus bilhetes de entrada até que o Olympia abrisse as portas. Danielle ajudou Piaf a entrar em seu velho vestido Balmain e penteou seu cabelo ruivo e frisado, que se tornava escasso. Barrier e Dumont permaneceram ao seu lado para acalmar o medo que ela sentia de entrar no palco. Pouco antes de entrar, ela chegou a dançar samba com Coquatrix, fez o sinal da cruz e finalmente caminhou até o microfone, enquanto a orquestra tocava “Hymne à l’amour”. Nos quinze minutos seguintes, a plateia a aplaudiu sem parar. Quando se aquietaram os gritos (“Nós te amamos, Edith”, “*Salut, ma belle*”), ela se lançou aos ritmos da valsa “Les mots d’amour”, de Rivgauche e Dumont. Ao final da canção, que projeta uma visão extática de amor derramado numa turba de vozes – “ta voix / Ma voix, ou d’autres voix / C’est la voix de l’amour” –, a multidão estava absorta, numa espécie de comunhão com a estrela no papel de celebrante.

Mudando o compasso, ela cantou “Les flons-flons du bal”, uma canção mais leve que contrastava “tra-la-las” animados com as tristezas do amor. “J’ai bien failli mourir” (“Eu quase morri”) deixou a plateia perplexa, mas seus últimos versos, sobre a falta de interesse do mundo pelas lágrimas de quem sofre (“C’est chacun pour soi / C’est tant pis pour moi”), foram aplaudidos por sua estimulante defesa do espírito *je-m’en-foutisme* (“não dou a mínima”) da cultura francesa, sua decidida recusa do sentimentalismo. O resto do show

transcorreu sem sobressaltos, até que Piaf atropelou a letra de “Mon vieux Lucien”. Ao dirigir-se à plateia dizendo que deveria começar de novo, a estrela retomou seu sotaque *titi* de antes da guerra, que combinava com a animada cadência *java* e a história de *faubourien* (camaradagem).

Em seguida, atacou de “Non, je ne regrette rien”, o ápice da noite. O vibrato espiralado da cantora e a aliteração dos vários “erres” enrolados acentuavam a tripla negativa (“non, je ne regrette rien”). No início da canção, o acompanhamento era contido, deixando sua voz reverberar. Com “Je me fous du passé” (“Não me importa o passado”), ela explodiu, desafiadora. O público aplaudiu, ensandecido. Ela estava cantando para todos os que acreditavam que velhos *amores* podiam ser transcendidos, e as tristezas, vencidas, que o que conta na vida é ter um coração resiliente.

Edith deixou o palco para tomar um copo d’água. Pelo olhar de espanto dos amigos, percebeu que tinha ganhado o coração de cada um, assim como ganhara a plateia. “Acho que está funcionando”<sup>487</sup>, ela disse, com modéstia. Piaf seria chamada 22 vezes de volta ao palco para receber os aplausos do público. Coquatrix disse-lhe que nunca tinha visto nada parecido com o que acontecera ali, quatro mil pessoas completamente arrebatadas numa espécie de celebração coletiva do amor.

Três dias depois, na performance de gala de Piaf, as celebridades do *showbusiness* compareceram em peso para homenagear a cantora. Os diretores de cinema Claude Chabrol e Roger Vadim sentaram-se com os atores Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy e Johnny Hallyday, *pop star* adolescente conhecido como o “Elvis francês”. As atrizes Michèle Morgan, Romy Schneider e a velha rival de Piaf, Arletty, juntaram-se a eles, bem como seu ex-namorado Félix Marten, que gritou “Homens, todos de pé!”, quando ela cantou “Milord”. Ao final do show, ouviu-se Louis Armstrong, também presente na plateia, confessar que Piaf tinha arrancado seu coração; Duke Ellington apresentou-se a ela no camarim como “um músico de jazz que queria dizer ‘bravo’”.

Se ainda restassem quaisquer dúvidas em Edith sobre sua condição de ícone nacional, elas se dissiparam naquela noite. “Eu te adoro”<sup>488</sup>, murmurou um estupefato Johnny Hallyday. Mais tarde, ele reconheceria a influência da cantora sobre sua geração, os jovens cantores franceses que tinham absorvido seu estilo emocional quando este parecia em descompasso com os ritmos inspirados pelo rock norte-americano, o jazz e o blues. Dumont, cuja carreira bem-sucedida como compositor começou com o triunfo de Piaf no Olympia, refletiria tempos depois: “Edith era a ponte entre uma época começada com a música realista e a nova geração de cantores franceses, o fim de uma era e o começo de outra”<sup>489</sup>. Além disso, naquele exato momento, era a personificação do modo francês de encarar a adversidade, com sua crença de que não havia motivo para se arrepender do passado, motivo nenhum.

<sup>455</sup> Anôn., “Edith Piaf, Queen of Hearts”, em *Waldorf-Astoria Daily Bulletin*, 24 fev. 1959, MBA.

<sup>456</sup> Danielle Bonel, citado em Bonini, p. 447.

<sup>457</sup> Barrier a JB, 25 fev. 1959.

[458](#) 6 mar. 1959.

[459](#) Chevalier, em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 68.

[460](#) “Devenue philosophe en convalescence Edith Piaf chantera à nouveau”, *Libération*, 13 mar. 1959, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 99.

[461](#) Jack Gould, “TV: ‘Springtime in Paris’”, *New York Times*, 13 maio 1959, p. 71.

[462](#) Darlene Davis Baker, entrevista por telefone à autora, 29 maio 2009.

[463](#) EP a Monnot, citado em *Paris-Journal*, 5 jun. 1959, em Duclos e Martin, p. 401.

[464](#) *Paris-Journal*, 23 jun. 1959, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 100.

[465](#) EP citado em “Elle dit toujours: Ce n’est pas pour cette fois”, clipping [dez. 1959], idem.

[466](#) EP a Georges Moustaki, lido por Moustaki em *Les Hommes de Piaf*, filme.

[467](#) Jean-Loup Dariel, em *Le Figaro*, 12-13 jun. 1959.

[468](#) Douglas Davis, citado em *France Dimanche*, 24 dez. 1959, em Duclos e Martin, p. 404.

[469](#) EP, citado por Jean Noli em *France Dimanche*, 16 jul. 1959, idem, p. 403.

[470](#) “Elle dit toujours”, p. 100.

[471](#) Hugues Vassal, entrevista à autora, 1º mar. 2008.

[472](#) Michel Rivgauche, em “Jean-Claude Brialy Raconte Edith Piaf”, *Europe*, vol. 1 (ago. 1996), citado em Brierre, p. 139.

[473](#) EP, citado em *Détective*, 10 dez. 1959, em Duclos e Martin, p. 407.

[474](#) “Cinq colonnes à la une”, transmissão, 15 jan. 1960.

[475](#) “Edith Piaf, le roman d’une vie”, *Paris Match*, 9 jan. 1960, p.s.n.

[476](#) cadernos de EP reproduzidos em Bonel e Bonel, p. 178-80.

[477](#) Rivgauche, em filme de Jean-Claude Labrecque, 67 bis, *Boulevard Lannes*, 1991, em Brierre, p. 140-1.

[478](#) Rivgauche a EP [c. maio 1960], em Bonini, p. 459.

[479](#) EP, citado em “Piaf: L’amour? J’y crois toujours!”, *Ici Paris*, 1-7 jun. 1960, em Lévy, p. 175.

[480](#) em Duclos e Martin, p. 413.

[481](#) EP, citado em *Paris-Jour* [set. 1960], idem, p. 415.

[482](#) Charles Dumont, em entrevista à autora, 28 jun. 2008.

[483](#) *Cinq colonnes à la une*, transmissão de rádio, 2 dez. 1960. O último verso de “Non, je ne regrette rien” traduz-se como “Tudo começa com você”.

[484](#) JC a EP, transmissão de rádio, Radio Lausanne [s.d.], MBA.

[485](#) Bruno Coquatrix, “Programme Olympia”, em Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 119.

[486](#) Michèle Manceaux, “La Semaine, Piaf ressuscitée”, *L’Express*, 4 jan. 1961, p. 33.

[487](#) Para detalhes sobre este parágrafo, Noli, *Edith*, p. 48-50.

[488](#) Johnny Hallyday, em *L’Hymne à la Môme*, filme.

[489](#) Dumont, em entrevista à autora, 28 jun. 2008.

## CAPÍTULO QUINZE

### 1961–1962

No Ano-Novo, os tópicos que mais interessavam aos parisienses eram a Argélia e Edith Piaf. Enquanto De Gaulle preparava um plebiscito pela independência argelina, apesar da ampla oposição que enfrentava, a imprensa estava contente por ter ao menos uma notícia positiva para dar: o retorno de fênix de Piaf. Um espectador escreveu que, no show do Olympia, “não vimos a mulher à beira da morte do ano passado, a criatura cambaleante, digna de pena, com o rosto inchado, mas a Edith Piaf de dez anos atrás”<sup>490</sup>. A estrela agora poderia dar apoio àqueles que a haviam apoiado no passado, como Bruno Coquatrix: “ele estava arruinado. (...) Edith não tinha mais um centavo, sua doença e os amigos tinham consumido tudo o que ela tinha. Agora, os dois estavam salvos”. Ela era um “*milagre*” transformado em milagreira, sua recuperação, um exemplo para todos.

Pelo resto de 1961, enquanto violentos conflitos dos separatistas argelinos com seus oponentes levaram a guerra até a França e bombardeios esporádicos aterrorizavam Paris, “Non, je ne regrette rien” tocava repetidamente no rádio, como se a voz de Piaf evocasse um consenso nacional. “Essa poderosa força emotiva”<sup>491</sup>, segundo um historiador, “era ainda mais realçada pela crença ilimitada do povo na capacidade de Piaf de cristalizar os mais profundos desejos do coração humano.” Para *Le Figaro*, ela era a própria voz da França: “mais do que nunca, Edith Piaf assemelha-se, para nós, a uma dessas criaturas míticas sobre quem uma enorme parcela do povo, ou toda uma era, canaliza seu próprio frenesi”<sup>492</sup>.



Após três quartos dos eleitores nas regiões metropolitanas da França terem aprovado o referendo de De Gaulle, ele começou a preparar a independência da Argélia, apesar da oposição da população colonial daquele país, os *pieds-noirs*, ou “pés-pretos”, cuja hostilidade aos planos de um país dirigido por muçulmanos continuaria a alimentar o conflito. Em abril, um golpe executado por generais do exército rebelados marcou uma virada. A partir de então, a Organização do Exército Secreto (OAS – *Organisation de l’Armée Secrète*) promoveria uma guerra sangrenta contra a independência argelina. Com o fracasso do golpe, uma unidade da Legião Estrangeira que apoiara os generais deixou seus alojamentos cantando um novo hino, “Non, je ne regrette rien”, de Piaf.

Enquanto isso, a estrela era notícia no país adotivo, onde seus discos continuavam a vender consideravelmente bem. O *New York Times* publicou um longo artigo sobre a ressurreição da “*Sparrow Kid*” (menina-pardal), assinado por um repórter que assistira a um de seus shows

do período no Olympia. A vida de Piaf, ele escreveu, era “um clichê das calçadas de Paris... Mas, sendo ou não, a história toda é verdadeira até sua última ponta de agonizantes infortúnios; os parisienses e a França como um todo a tornam verdadeira. O mito é maior do que a mulher. Para os fãs de Piaf, a questão acerca de onde fato e falso se confundem torna-se inteiramente trivial quando ela começa a cantar”<sup>493</sup>. Apesar de ser “uma mulher envelhecida e frágil” (ela tinha 45 anos), “Piaf derruba todos, como Joe DiMaggio”, declarou um norte-americano na plateia, incitando uma francesa a comentar: “ela não está cantando para você... está se confessando”.

A canonização não oficial de Piaf durou até que a imprensa começou a especular sobre sua relação com Dumont. Para apaziguar as insinuações, ela parou de cantar “T’es l’homme qu’il me faut” — coescrita com o compositor, para quem se dizia que a letra era dirigida: “J’ai eu beau chercher / Je n’ai rien trouvé / Pas un seul défaut / T’es l’homme, t’es l’homme, t’es l’homme /... qu’il me faut” (“Procurei em vão / Não encontrei nada / Nem um defeito / Você é o homem, você é o homem, você é o homem... / De que eu preciso”). A *Paris-Presse*, previsivelmente, escreveu: “existe um homem novo na vida de Piaf. (...) Se sua volta ao Olympia foi espetacular, é porque ela está apaixonada”<sup>494</sup>. A presença de Dumont ao seu lado no programa de televisão *Discorama* servira para mostrar seus sentimentos por ele, continuou o repórter; seus olhares para ele enquanto cantava suas músicas eram a prova dessa devoção.

Dumont, casado e com filhos, não era seu tipo, Edith protestou. Além disso, ela não ligava mais para o amor, já tinha sofrido demais.<sup>495</sup> As negativas da cantora não convenceram os que estavam determinados a vê-la como uma destruidora de casamentos. “Éramos muito próximos, mas não fui amante de Edith”<sup>496</sup>, sustentou Dumont, apesar de a intimidade dos dois dar cor a mais de vinte canções que ele escreveu para ela, e às dez que compuseram juntos. A confiança que Edith depositava nele é aparente na sua versão musicada do romance de Edith e Cerdan, “La belle histoire d’amour”, que termina, previsivelmente, com a reunião do casal no paraíso. Logo, Piaf começou a insistir que Dumont deveria cantar com ela. Na sua performance polifônica de “Les amants”, que escreveram juntos, ele canta para alguém muito similar a Edith, a “*belle*” que sabe que a canção deles encontra eco na experiência de todos aqueles que já amaram.

Como fizera com Moustaki, Davis e outros homens em sua vida, Edith exigiu que Dumont se colocasse à sua inteira disposição todo o tempo. O compositor fazia o melhor que podia para mantê-la bem-humorada; exercitando seu jogo de cintura, conseguiu fazer que ela dispensasse Claude Figus, uma má influência, considerando que fornecia drogas a Edith. “Quando a conheci, ela não tocava em álcool, exceto por uma ou outra cerveja”, disse Dumont. “Ela bebia litros de chá e tomava muitas pílulas, quase sempre dobrando ou triplicando a dosagem correta. Dizia que precisava dos remédios para continuar cantando. Já disseram de tudo sobre Edith”, ele continuou, “mas não percebem que o escopo em sua carreira significava que ela jamais poderia ser uma mulher comum”.

Para desespero da sua comitiva, Piaf esticou a temporada no Olympia até a primeira semana de abril. Fisicamente, ela era uma sombra de si mesma. Pior ainda, tendo abandonado



a abordagem holística do Dr. Vaimber, agora contava com cortisona, Dolosal® (um remédio para dor que causava dependência, como a morfina) e coramina (um estimulante do sistema nervoso central que injetava antes de subir ao palco). Após cada show, Dumont e Barrier precisavam carregá-la até o camarim. Em casa, Danielle tirava-lhe a roupa e a colocava na cama.

Quando Barrier implorou que Edith encerrasse a temporada, ela respondeu que precisava continuar por motivos financeiros; muita gente dependia dela. Sua deterioração era óbvia àquela altura. Estava assustadoramente magra; mas o corpo e o rosto, inchados, e sua pele tinha uma tonalidade amarelo-alaranjada por causa das drogas. Ainda que a memória lhe faltasse e que às vezes se sentisse tonta nos shows, ela manteve esse ritmo com força de vontade e injeções de coramina todas as noites.

Incapaz de admitir que estava gravemente doente, a estrela fez planos para conquistar uma terra desconhecida, a União Soviética, a ponto de encomendar um novo vestido preto na Lanvin. Ela gravou dezenove canções, incluindo cinco de Dumont e versões em inglês para “Non, je ne regrette rien” (“No regrets”) e “Mon Dieu” (“My God”), precedendo os shows que agendara nos Estados Unidos. Depois de uma semana de descanso na casa de campo de Barrier, ainda insistiu em fazer uma turnê pelo interior da França, acompanhada da sua exausta comitiva. “Se você quiser ir morrendo aos poucos, vá em frente, mas ao menos tente dormir”<sup>497</sup>, afirmou o médico na noite anterior à sua partida com o grupo. “Tenho medo de dormir”, ela respondeu. “É quase como a morte. Detesto.”

Em turnê, Edith não melhorou. Todas as noites Dumont a carregava do hotel à Mercedes da cantora (comprada um ano antes); depois, do carro ao camarim, onde era aplicada a injeção que lhe devolvia a força para seguir cantando. Em Bruxelas, Piaf cantou, apesar de ter perdido a voz, sussurrando algumas letras, recitando outras, até que conseguiu cantar parte de “Non, je ne regrette rien”. Feitas as apresentações, a equipe ficava com ela até que acabasse o efeito dos estimulantes. Ela passava o resto do tempo dormindo ou sentada, imóvel, em uma cadeira.

Em maio, depois de gravar “Les amants”, Piaf adoeceu novamente. Foi levada ao American Hospital para remover aderências intestinais; uma cirurgia de rotina, a imprensa foi informada, mas que precisou ser repetida duas semanas depois por causa de complicações. Ainda se recuperando de outras cirurgias recentes (passara por oito nos últimos dois anos e meio), Piaf anunciou que preparava várias novas canções com Dumont para uma temporada de shows no outono. Deixou de mencionar, no entanto, que o compositor, à beira de um colapso nervoso, dera-lhe um ultimato: a menos que voltasse à clínica na qual já fora tratada da dependência química, ele não mais trabalharia com ela. Depois de três semanas lá, no verão, ela passou o resto do ano entre sua casa e a de campo de Barrier, recuperando-se. Seus problemas de saúde tinham começado no ano anterior, ela acreditava, quando alguém surrupiou a cruz que Marlene Dietrich lhe dera de presente, que beijava todas as noites antes de entrar no palco.

Piaf deve ter sido apanhada de surpresa pela notícia de que a Warner comprara os direitos sobre a história da sua vida. A estrela não foi convidada para interpretar a si mesma, papel

destinado a Leslie Caron, e, como o filme não chegou a ser produzido, possivelmente não obteve lucro com a venda. Nessa época, ela concordou em contar sua história a Jean Noli, para publicação pela *France Dimanche*, por 10 mil francos por capítulo (cerca de 2 mil dólares em 1960). Mesclando Émile Zola e *True Confessions*,<sup>498</sup> ela deu destaque a sua infância pobre, forneceu detalhes sensacionalistas das suas lutas com a bebida, as drogas, e os homens. Contou das suas curas como se tivessem acontecido a outra pessoa, e ficou agitada ao lembrar o episódio mais recente: “enquanto era torturada pela dor na minha cama, um rosto aparece para mim, era a minha mãe, que me abandonou quando eu tinha dois meses de idade e que reencontrei quinze anos depois num quartinho vagabundo em Pigalle, arfando: ‘minha dose, eu quero a minha dose!’ (...) Foi o rosto dela, sua memória que me salvou”<sup>499</sup>.

Piaf teve tempo suficiente para fazer um balanço da sua vida enquanto convalescia. Deve ter sido reconfortante receber notícias de Takis Horn uma década depois do seu romance, quando, na esperança de acelerar sua recuperação, o ator lhe enviou a medalha de Santa Teresa que ela lhe dera ao deixar Atenas. Mas, no dia 12 de outubro, Edith mergulhou em desespero quando soube da morte de Monnot, por ruptura do apêndice, que ela se recusara a tratar. Culpendo-se pelo afastamento delas depois de tantos anos de parceria, Edith aceitou falar da compositora em transmissão nacional. “É duro demais”<sup>500</sup>, ela começou, “falar de Marguerite Monnot, que, como todos sabem, foi minha melhor amiga. Não vou mencionar seu talento; foi o que me ajudou a ser Edith Piaf.”

Piaf estava perturbada demais pela morte de Monnot para notar a crescente inquietação na cidade. Em 17 de outubro, separatistas argelinos convocaram os compatriotas em Paris a protestar contra os recentes cerceamentos aos seus direitos civis. Muitos manifestantes apanharam da polícia enquanto atravessavam a Champs-Élysées; aqueles que morreram feridos foram atirados no Sena. Mesmo que Piaf soubesse do massacre (que não foi oficialmente reconhecido como tal até 1997), era pouco provável que se juntasse aos artistas e intelectuais que protestaram contra as ações da polícia e a crescente presença da OAS. Ainda fraca demais para fazer algo além de descansar, ela procurou orientação na obra de Teilhard de Chardin, um filósofo jesuíta cuja tentativa de conciliar a fé religiosa e a ciência, em *O Fenômeno Humano*, foi imposta como leitura obrigatória entre seus amigos. Sem partilhar do entusiasmo pelo livro, eles reclamavam que era esotérico demais, ou faziam piadas sobre ter de tomar “tea (chá) no jardim”, um trocadilho com o nome do autor.

Durante o descanso forçado de Edith, Coquatrix escreveu dizendo que sentia sua falta: “tive um tête-à-tête com você uma noite dessas. Sozinho em casa, fiquei tocando seus velhos discos de depois da guerra, maravilhosos. E, então, ouvi suas novas canções, ainda mais maravilhosas. Estou esperando as outras novas, e mais ainda; elas são tão necessárias, nós todos precisamos tanto de você... Se você soubesse como ficou chata nossa profissão sem você!”<sup>501</sup>

Na realidade, a cena musical francesa estava bem longe de ser uma chatice naquele ano. A Assembleia Nacional quase conseguiu banir os shows de *rock and roll*, mas desistiu de tentar. No outono, Coquatrix contratou Johnny Hallyday para cantar no Olympia por três semanas, apesar de ter suas dúvidas em relação ao talento do Elvis francês. Resplandecente,

de *smoking* e gravata borboleta, o rapaz de 18 anos dançava a nova mania importada da América, o *twist*, cantava uma versão em francês de “Let’s twist again” e geralmente conseguia tirar a cabeça dos jovens da crise (rapazes da sua idade estavam sendo enviados à Argélia). Para alguns, a mistura de ritmos acelerados e a urgência emocional que Hallyday absorvera de Piaf criavam um novo estilo de música popular, exercendo atração sobre os adolescentes, então desesperados por uma cultura própria. Para outros, ele representava uma traição à grande tradição da música francesa. E para Noli, Piaf era o fim da linha na história dos cafés-concerto.<sup>502</sup> Depois dela, tudo era só *showbusiness*.

Logo depois que um programa de rádio nacional chamado *Rock Has Landed in France* transmitiu um debate sobre o novo estilo de música, considerado subversivo, os shows de Hallyday foram banidos em várias cidades do interior. Quando o deixavam cantar, a polícia tinha que usar gás lacrimogêneo para controlar a multidão. Depois de poucos meses de ocorrências desse tipo, a OAS, estranhamente sintonizada com a rebeldia da nova geração, faria uma tentativa violenta de sabotar os planos de De Gaulle para um cessar-fogo, sob o nome secreto de Operação Rock and Roll.



O ano de 1962 começou mal para Dumont. Depois de catorze meses dedicando sua vida a Piaf, ele precisava de férias. Uma viagem aos Alpes restauraria sua saúde, ele acreditava. Se Edith se juntasse a ele poderiam ambos se beneficiar do ar e do modo de vida mais saudável do local. Relutando, ela fez planos para acompanhá-lo em janeiro, mas mudou de ideia no último instante. O ar de Paris estava muito bom para ela, comentou Edith com Noli; agora que Dumont partira sem ela, não era mais bem-vindo ao apartamento de Boulevard Lannes. Até então, o compositor exercera uma influência positiva sobre a cantora, apesar do que ela via como o seu defeito mais grave, a família que se recusava a sacrificar para ficar à sua disposição.

Poucos dias depois da partida de Dumont, Claude Figus deu um jeito de cair novamente nas graças de Piaf. Como protegido da estrela, faturou a promessa de um show no cabaré Patachou de Montmartre, onde ela e seus amigos, Aznavour, Brel e Brassens, já tinham se apresentado. Sabendo que o melhor caminho para o coração de Edith era por intermédio da música, Figus lhe mandou uma cópia do seu primeiro *single*, “A t’aimer comme j’ai fait”. A letra era perfeita para agradá-la: “Je t’aime comme un chien / Peut adorer son maître” (“Eu te amo como um cachorro / Adora o seu dono”). Piaf sucumbiu à adulação; Figus retornou, como seu assistente e fornecedor de drogas.

Certa noite, Figus trouxe consigo um belo rapaz de origem grega, de 26 anos, chamado Théophanis Lamboukas. Cabeleireiro que trabalhava no salão da família, no subúrbio de Paris, Théo sonhava ser cantor; apesar de se sentir atraído por ele, Figus também viu Théo como companhia para Edith, agora que Dumont estava fora do mapa. A princípio, intimidado pela fama da cantora, Théo mal abriu a boca, até que precisou passar uma noite em Boulevard Lannes depois de perder o último trem para casa. Lembrando do seu idílio com

Takis Horn, Edith apelidou o cabeleireiro de Théo Sarapo, que, ela afirmou, queria dizer “eu te amo”.

Edith explicou aos amigos que, como novos assistentes, Sarapo cuidava da sua correspondência, e Figus, da agenda. Os dois foram os únicos visitantes autorizados a vê-la quando novamente foi hospitalizada em março, após uma crise de pneumonia brônquica que a obrigava a passar longas horas em uma tenda de oxigênio. Noli consultou a equipe e descobriu o endereço da clínica. Ao aparecer com Vassal, encontrou Edith bebendo chá, enquanto Figus e Sarapo bebiam champanhe. Quando Edith lhes apresentou Théo, o jovem não chegou a impressionar Noli: “ele era gentil demais, ameno demais, atencioso demais”<sup>503</sup>. Além disso, seus modos pareciam efeminados. Piaf pediu aos jornalistas que voltassem no dia seguinte, quando ela daria um jeito de posar na tenda de oxigênio para a foto de Vassal: “nesse tipo de raciocínio ela era infalível, contando apenas com o instinto artístico e um prodigioso conhecimento do seu público”.

Dois dias depois de Piaf receber alta do hospital, franceses e argelinos assinaram o Acordo de Evian, que pôs fim à guerra. Mais preocupada em voltar ao trabalho do que interessada em política, decidiu perdoar Dumont. Logo começou a ensaiar as novas canções que ele havia escrito, incluindo “Toi, tu n’entends pas”, as reclamações de uma mulher a um amante que é surdo em relação às suas paixões (circos, carrosséis, multidões, poetas) e a quem ela repreende: “Tu les entendras / ... / Le jour où tu m’aimeras!” (“Você poderá ouvi-las / ... / Quando voltar a me amar!”). Cantaram juntos a composição dele, “Inconnu excepté de Dieu”, uma meditação sobre o túmulo de um “Só Deus sabe quem”, frase que consta da sepultura de incontáveis soldados desconhecidos, com a letra entoada ao fundo por Piaf.

Em 1962, além de mais cinco composições de Dumont, ela gravou as canções de Mikis Theodorakis para o musical *The Lovers of Teruel* (incluindo a operística faixa título e “Quatorze Juillet”, uma valsa melancólica), junto com sua única canção abertamente política, “Roulez tambours”, que escreveu nesse mesmo período, talvez refletindo sobre todos os túmulos de anônimos. “Que rufem os tambores”, ela começava, “Pour ceux qui meurent chaque jour / Pour ceux qui pleurent dans les faubourgs / Pour Hiroshima, Pearl Harbor” (“Para aqueles que morrem todos os dias / Para aqueles que choram na miséria / Por Hiroshima, Pearl Harbor”). Numa litania de guerras, a cantora apresentava suas armas: amor e música.

As histórias de Théo sobre seu período no serviço militar na Argélia, aos 20 anos, deixavam claro que a experiência tinha deixado cicatrizes. Sua vulnerabilidade comovia Piaf da mesma maneira que a natureza similar de Doug Davis conquistara seu coração. Desde que deixara Edith, o norte-americano permaneceu na França, pintando retratos de Rex Harrison, Vivien Leigh, Alice B. Toklas e de um velho amigo, o cantor Rod McKuen; e esperava expor em breve, em Paris e em Atlanta. Em abril, quando Doug e Edith se reconciliaram, ela o convidou a ficar no apartamento de Boulevard Lannes e lhe encomendou retratos dos seus dois secretários. Como era a dinâmica emocional da casa àquela altura é algo que fica a cargo da imaginação, mas certamente a companhia de três homens dava a Piaf a energia de que precisava. E, se Figus e Sarapo eram amantes, o carinho de Théo por Edith era claro para

todos.

“Não sou sortuda de ter tantos namorados?”<sup>504</sup>, Piaf brincou com a imprensa numa coletiva. “Eles são todos jovens, charmosos e, depois que me conheceram, transbordantes de talento.” Théo não era seu namorado, ela disse, mas em poucos anos também estaria cantando no Olympia. A tradição dos cafés-dançantes estava em dívida com ela: “não existem estrelas suficientes? Bem, eu sei como fabricá-las”. Cada nova descoberta sua precisava apenas ser fotografada a seu lado para se tornar conhecida como seu amante, uma jogada publicitária que valia milhões. Ela tinha ajudado Dumont, Marten, Figus, Moustaki e outros dessa mesma maneira. Mas, no que dizia respeito a sua vida particular, “as pessoas ficam sabendo apenas do que eu quiser que saibam”.

Ela guardou para si a tristeza quando soube da morte de Doug Davis num avião que explodiu em 3 de junho, logo após ele ter embarcado com um grupo de estudantes de arte com destino a Atlanta. (McKuen escreveu um poema chamado “Campo de Orly” em homenagem a Davis.) Triste pela morte de Davis, que certamente reavivou seu pesar por Cerdan, Edith atirou-se em preparativos para o futuro. Ensaiou sem parar com Figus e Sarapo, depois de convencer Dumont e o jovem compositor Francis Lai a fazer arranjos para as letras que ela tinha escrito para seus novos protegidos. Quando Figus começou a cantar no Chez Patachou, ela passou a trabalhar exclusivamente com Théo, ensinando-lhe a sustentar o significado das músicas com linguagem corporal e gestos, quase sempre insistindo que ensaiasse até a exaustão.

Em junho, Théo estava pronto para cantar com Edith o dueto de amor “A quoi ça sert, l’amour?”, de Emer, que o compositor reescrevera para eles a pedido dela. Eles apareceram juntos em rede nacional como um casal que se coloca questões sobre os objetivos do amor. “Para que serve o amor?”, Théo cantarolou olhando para Edith. “É a razão de se viver”, ela cantou, olhando nos olhos dele: “A chaque fois j’y crois / Et j’y croirai toujours / Ça sert à ça, l’amour”. Novamente, *amour* rimou com *toujours*. Querendo acreditar que esse seria o caso também com Théo, ela sorriu: “Mais toi, t’es le dernier! / Mais toi, t’es le premier! / ... / Toi que j’aimerai toujours / Ça sert à ça, l’amour” (“Toda vez eu acredito / E sempre vou acreditar / ... / Mas você será o último! / Você é o primeiro! / Eu sempre vou te amar / É para isso que serve o amor”).

Em junho, Pierre Desgraupes, começando sua terceira entrevista com a estrela transmitida pela televisão, perguntou: “Edith Piaf, você é feliz?”<sup>505</sup> “Eu sou feliz quando estou cantando”, ela respondeu, “muito feliz.” Indagada sobre a fonte da sua força, disse: “é questão de fé”. Quando ele quis saber se ela acreditava no acaso, Edith sorriu e disse: “eu simplesmente acredito”. O amor nunca a decepcionara; deu-lhe tudo o que desejava. Quando Desgraupes perguntou por que sempre tinha sido tão generosa com os jovens cantores, ela disse que podia enxergar o potencial das pessoas: “eu tenho um certo olho clínico. Mesmo que ninguém mais possa ver, eu consigo. Eu vejo o que a pessoa poderá ser em alguns anos”.

Sobre Sarapo, ela continuou: “ele superou todas as minhas expectativas; aprendeu com uma rapidez impressionante”.<sup>506</sup>

Edith fez sua turnê pelo norte da França, no final de junho, com seus dois ex-assistentes



transformados em parceiros de cantoria; em julho, ela e Théo tiraram férias em Cannes, onde também fizeram uma série de apresentações. Em Nice, depois de um reencontro afetuoso no palco com Les Compagnons, ela apresentou Théo como seu noivo. “Para cantar é preciso que se esteja amando”, ela acrescentou, comentário que deixava claro em que medida seu compromisso com o cantor estava amarrado à sua visão de futuro. Apesar de os tradicionalistas chamarem os dois “o casal mais desigual, incrível, comovente, ridículo, irritante, simpático e imoral”<sup>507</sup>, o público amou a ideia de *la Môme* ter finalmente encontrado a felicidade.

Na volta a Paris, Piaf preparou seis novas canções, incluindo “Roulez tambours”, “A quoi ça sert, l’amour” e “Le droit d’aimer”, cuja letra proclamava seu direito de amar e ser amada, “não importa o que digam”. Em 25 de setembro, ela cantou “Le droit d’aimer” de uma plataforma da Torre Eiffel para uma enorme multidão que se aglomerava para a estreia do filme de Darryl Zanuck sobre a invasão da Normandia, *O Mais Longo dos Dias*. Apavorada com a altura, ainda assim ela emendou à nova canção o hino do ano anterior, “Non, je ne regrette rien”, unindo, naquela noite, os dois aspectos gêmeos da sua *persona*: a eterna apaixonada pela França e a que supera todas as adversidades e triunfa. “Para chegar àquela altura”<sup>508</sup>, afirmou o escritor Joseph Kessel, ecoando um sentimento popular, “Piaf pagou o preço, cada centavo dele, superou a pobreza, dominou a fragilidade e a ansiedade, cultivou um padrão artístico impiedoso e uma coragem inacreditável.”

Ao final de setembro, cerca de 25 mil espectadores aplaudiram freneticamente quando Edith cantou com Théo no Olympia. Sentado na primeira fila na noite de gala, Hallyday comoveu-se a ponto de chorar, ignorando que Edith tinha ficado apavorada ao saber que na plateia se encontravam Signoret e Montand, os cantores Sacha Distel e Serge Gainsbourg e a atriz Michèle Morgan. Apresentando-se nitidamente exausta, um espectador escreveu; “seu rosto desgastado assemelhava-se às suas canções mais dramáticas e dolorosas, os braços e o corpo mostravam o estigma da doença e do sofrimento”<sup>509</sup>. Porém, ela triunfara outra vez. Tinha transformado Théo em cantor e encontrado a coragem necessária para imaginar-se casada com um homem vinte anos mais jovem. A imprensa, mais cínica no julgamento, observou que sua voz estava áspera, e tinha perdido um pouco da força. Outros comentaram a respeito da exibição de mau gosto da saúde de Théo, cantando sem camisa, um contraste cruel com a frágil figura de Edith.

Em particular, confiando suas dúvidas a Noli, ela disse que, apesar de não fazer sentido se casar com Théo por conta da diferença de idade, com ele sentia “não só o amor de uma mulher por um homem, mas outro sentimento que a vida me tinha negado até agora: amor maternal”. No final das contas, explicou, “só aqueles que veem malícia em tudo vão ficar ofendidos”. Piaf sabia que não tinha muito tempo de vida pela frente, escreveu Dumont anos depois: “seu casamento com aquele rapaz chocou a imprensa e os comentaristas, mas não as pessoas que adoravam Edith e Théo. Ela queria fazer algo mítico (...) para mostrar que, até o fim, abraçava o amor, a juventude, a beleza. Foi tremendamente romântico”<sup>510</sup>.





Dumont estava certo sobre o público de Edith. Em 9 de outubro, milhares de fãs encheram as ruas do décimo sexto distrito para vislumbrar seu ídolo, ignorando que, até pouco antes, ela pensara em mudar de ideia. Naquela manhã, o romantismo da estrela venceu seu senso do ridículo. Com Barrier por testemunha, o casal oficializou sua união em cerimônia civil realizada por Robert Souleytis, prefeito local. “Você é uma grande artista e uma francesa excepcional”<sup>511</sup>, disse-lhe Souleytis. Então, na igreja grega ortodoxa próxima, eles disseram seus votos enquanto um coral cantava e centenas de velas cintilavam, o tipo de casamento que Edith sempre quisera, na única igreja em que casaria uma pessoa divorciada. Théo (de terno preto e gravata) beijou a esposa (num vestido preto simples) e sorriu para os repórteres, em maior número que os convidados. Entre esses estavam Vassal e Noli, que levaram o crédito por convencer Edith a se casar com Théo pela publicidade que isso geraria, especialmente na revista *France Dimanche*.

Quando saíram da igreja, os recém-casados receberam uma chuva de arroz das janelas da vizinhança, enquanto os *paparazzi* tentavam registrar tudo e a multidão gritava “bravo”. Hordas de parisienses, monitorados por seis ônibus com policiais destacados para o evento, rivalizavam com a multidão que estava bem próxima, cumprimentando De Gaulle ou Brigitte Bardot, destacou o *Paris-Jour*. Era um caso de Lolita às avessas, publicou *L’Aurore*, aludindo ao livro de Nabokov que causara escândalo em Paris recentemente: “o fato de Edith Piaf ter arranjado o pior tipo de publicidade ao se casar com um jovem que estava de fraldas quando ela já cantava ‘Le fanion de la légion’ indica ou falta de consciência ou uma obsessão. É verdade que os artistas precisam do seu público. Mas é terrível que uma artista do seu calibre tenha decidido levar seu público para o quarto”<sup>512</sup>. Abstendo-se de comentários pessoais, um apresentador de televisão norte-americano observou que “a lendária cantora de baladas de amor nunca foi muito convencional mesmo”<sup>513</sup>.

Na noite seguinte, o casal já estava de volta ao palco do Olympia, em que tinham temporada agendada até 24 de outubro. Nem um pouco comovidos pela bravata daquela união, alguns críticos escreveram resenhas fulminantes sobre a performance de Edith. Suas novas canções eram enfadonhas; e, o que era pior, ela estava desafinando. “Marie-trottoir”, um número ao estilo dama-da-noite recauchutado, de Vaucaire e Dumont, soou como uma cansativa forma de recriminação, afirmou um repórter. Piaf estava obviamente doente, ele continuou, “e sua voz inconfundível não é mais a mesma que me encantou quando ouvi seus discos. As palavras saem vacilantes, as notas tremem, e as canções estão fora do tom”<sup>514</sup>. Mais compassivo, o escritor André Brink observou que Piaf “estava ampliando o leque musical ao apontar para uma direção completamente diferente”<sup>515</sup>. Parada sob o holofote “como uma mariposa agonizante”, ela agarrou o microfone e cantou “com uma voz que parecia sair da tumba (...) a voz da própria vida, que se recusa a morrer e a ser silenciada, a voz da humanidade”.

O apelo de Piaf à humanidade foi bem recebido pelas multidões que apareceram para aplaudir quando ela e Théo saíram em turnê pela Bélgica e Holanda naquele inverno. Toda noite, de 17 de novembro ao fim do ano, a estrela andou lentamente pelo palco ao som de “Non, je ne regrette rien”. Seu repertório não variava, mas, às vezes, mal conseguia terminar

o programa. Em Nijmegen, no dia 14 de dezembro, ela desafinou na primeira música, “Le chant d’amour”, de Dumont, criada para se adequar à letra pungente de Edith a respeito da sua “mediocre” canção de amor. “Si vous voulez bien écouter / Je vais chanter un chant d’amour” (“Se você quiser ouvir / Eu canto para você uma canção de amor”), ela começava, baseada na sua crença de que os que realmente se amam vão se encontrar novamente depois da morte. Apesar da sua performance abaixo da média, a plateia aplaudia, comovida pelo clima sentimental e pela vontade de viver da cantora.

O tom rouco, quase anasalado de Piaf, então combinava melhor com a canção de protesto “Roulez tambours”, com a qual encerrava os shows naquele inverno. Quando o tempo da música era diminuído, ela cantava de maneira mais suave: “J’ai vu tant de misère / Et tant souffrir autour de moi / Que je ne me rappelle guère / Si la douleur était pour moi / J’ai souvent vu pleurer ma mère / Je crois bien que c’était pour moi / J’ai presque vu pleurer mon père / Il ne m’a jamais dit pourquoi” (“Já vi tanta miséria / Tanta tristeza em toda parte / Não consigo lembrar / Se era por mim / Que eu sempre via minha mãe chorar / Eu acho que ela chorava por mim / Eu quase vi meu pai chorar / Ele nunca me disse por quê”). As plateias percebiam que a canção ligava mágoas pessoais a dores universais. Mas não sabiam que, ao nomear os fantasmas que assombravam seus sonhos, Piaf tinha transformado sua canção em perdão.

Muitos ouvintes entendiam outra canção do repertório, “Emporte-moi”, como uma expressão do desejo da cantora de transcender sua tristeza. Pintando um lúgubre retrato de como era Pigalle em sua infância, Piaf implorava, numa voz rouquíssima, e às vezes fora do tom: “Emporte-moi bien loin, bien loin d’ici / Emporte-moi là-bas dans ton pays” (“Leve-me daqui, para bem longe daqui / Leve-me para o seu país”). Apesar da voz fraca, a plateia compreendia a dimensão espiritual de “Le droit d’aimer”, sobre sua necessidade de se entregar completamente: “Quoiqu’on dise ou qu’on fasse / Tant que mon coeur battra / Quelle que soit la couronne / Les épines ou la croix” (“Não importa o que digam ou façam / Enquanto eu estiver viva / Apesar da coroa / Dos espinhos e da cruz”). Piaf como Cristo era pedir demais da imaginação, mas a religião do amor desposada em suas canções atingia em cheio seus admiradores.

Edith e Théo foram entrevistados na televisão em Lyon três dias antes do aniversário de 47 anos dela e antes do Natal, datas que estavam interligadas na sua mente. Piaf disse que o segredo da sua força era sua fé. Sempre otimista, estava cheia de esperança no futuro; cantava o amor porque “era a base de tudo”<sup>516</sup>. Théo se tornaria um cantor de primeira categoria em seu tempo, ela continuou, apesar de confessar que o medo que ele tinha do palco aumentava a cada noite. A imprensa não concordou. Um jornalista respondeu à pergunta proposta pelo casal no dueto “A quoi ça sert, l’amour?” (“Para que serve o amor?”) escrevendo, simplesmente: “para cegá-lo, é claro, apesar de que, em algumas circunstâncias, o amor também deveria ser mudo”<sup>517</sup>. Muitos afirmavam que Théo não tinha pulmões para cantar, mas o público de Piaf sempre a recebia de braços abertos, apesar das ressalvas dos críticos.

A estrela, embora tenha vestido uma carapaça de coragem em toda a turnê, quase não

suportou o rigor da rotina de dois shows diários por seis meses. Os amigos se perguntavam por quanto tempo mais ela continuaria, mesmo com os estimulantes. Sua saúde se deteriorava mais e mais diante de todos os olhos; seu casamento não era exatamente uma fonte de força. “Não estarei fazendo mal nenhum”<sup>518</sup>, comentou Barrier anos depois, “ao lhes contar que não havia mais nada entre ela e Théo. ‘Já acabou faz algum tempo’, ela me disse. Ela só casou com ele porque era tarde demais para suspender a coisa toda, encarar a imprensa, o público, e possivelmente Théo.”

Apesar de incrivelmente romântico, o casamento aconteceu tarde demais, acreditava Dumont, quando Piaf já estava muito doente, degradada a seus próprios olhos, para desfrutar das bodas.<sup>519</sup> Naquela época, sua mente se concentrava nos detalhes finais, em como transmitir ao público sua fé no amor como a razão de ser que compartilhavam, a razão de ser da ligação intensa que sentiam um pelo outro.

<sup>490</sup> Juliette Boisrivaud, “Le double miracle d’Edith Piaf”, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 118.

<sup>491</sup> Klein, *Florilège*, p. 239.

<sup>492</sup> Paul Carrière, em *Le Figaro* [jan. 1961].

<sup>493</sup> Milton Bracker, “Miracle of the ‘Sparrow Kid’”, *New York Times Magazine*, 22 jan. 1961, p. 9.

<sup>494</sup> “L’Aveu d’Edith Piaf: Cet Homme au piano”, *Paris-Presse*, 21 jan. 1961, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 119.

<sup>495</sup> EP, citado em Duclos e Martin, p. 421.

<sup>496</sup> Dumont em entrevista à autora, 28 jun. 2008. Todas as citações subsequentes de Dumont são desta entrevista.

<sup>497</sup> médico de EP e EP, citado em Noli, *Edith*, p. 70.

<sup>498</sup>. Livro de John Gregory Dunne. (N. da T.)

<sup>499</sup> EP, citado em Jean Noli, “Ses Confidences à France Dimanche”, *France Dimanche*, n. 3.253 [2008], clipping, HVA. Existe uma versão similar desse incidente em EP, *Ma vie*, p. 68.

<sup>500</sup> EP, citado em Marchois, *Edith Piaf: opinions*, p. 187. Raymond Asso escreveu sobre Monnot, depois da morte da compositora: “Ela chegava tarde a todos os compromissos, mas deu um jeito de ir cedo demais ao último deles” (idem, p. 188).

<sup>501</sup> carta de Coquatrix, s.d., citado em Bonini, p. 481.

<sup>502</sup> Jean Noli, *Piaf secrète*, p. 218.

<sup>503</sup> Noli, *Edith*, p. 106-7.

<sup>504</sup> EP, citado em “Piaf: Voici comment mes secrétaires font fortune”, *Paris-Jour*, 27 mar. 1962, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 120.

<sup>505</sup> *Cinq colonnes à la une*, transmissão, 1º jun. 1962.

<sup>506</sup> EP, citado em G.P., “Tout recommence avec lui”, em *Paris Match*, 4 ago. 1962, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 120.

<sup>507</sup> Alain Spiraux, em *La Presse*, 29 set. 1962, idem, p.121.

[508](#) Joseph Kessel, citado em Brierre, p. 152.

[509](#) Patrick Thevenon, “Victoire, victoire! Edith, tu as encore gagné”, *La Presse*, 29 set. 1962, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 121.

[510](#) Dumont, citado em Brierre, p. 152.

[511](#) Robert Sauleytis, citado em Duclos e Martin, p. 436.

[512](#) François Brigneau, “Mme. Edith Piaf... avec nos regrets”, *L’Aurore*, 10 out. 1962, em Marchois, *Piaf: emportée*, p. 121.

[513](#) “Edith Piaf and Théo Sarapo Wedding Video”, <http://vodpod.com/watch/1611937-edith-piaf-and-theo-sarapo-wedding>.

[514](#) Repórter suíço anônimo, citado em Bonini, p. 500.

[515](#) André Brink, *A Fork in the Road*, p. 161-2.

[516](#) Entrevista de EP e Théo Sarapo, Théâtre des Celestins, 22 dez. 1962, [www.youtube.com/watch?v=nLRH51OjmZs](http://www.youtube.com/watch?v=nLRH51OjmZs).

[517](#) Anôn., *La Dernière Heure*, citado em Bonini, p. 511.

[518](#) Barrier, citado em Duclos e Martin, p. 438.

[519](#) De acordo com Dumont, o relacionamento de Piaf com Sarapo não incluía sexo: “ela estava num estado em que uma mulher não quer uma relação sexual com um jovem” (Bonini, p. 488).

## CAPÍTULO DEZESSEIS

1963

Piaf sabia que seus fãs eram mais piedosos que os críticos, que faziam observações capciosas sobre suas letras exortativas e as performances irregulares. Nesse ano, ela registrou a própria fala, no objetivo de revelar o que aprendera com sua vida tumultuada. A música, havia muito, era o canal da sua alma, mas ela queria falar com seu público como se fossem os seus amigos. “Porque vocês são meus amigos”<sup>520</sup>, começou a gravação, com a voz calorosa no ato de visualizar seu público.

“Eu nunca me arrependi de nada”, continuou, parafraseando seu hino. “Cada experiência me trouxe algo... ajudou-me a expressar todo tipo de sentimento e emoção.” Primeiro, ela falaria sobre amizade. Tendo machucado tantos amigos sem a intenção de fazê-lo, disse que era preciso se colocar no lugar do outro antes de se lançar um julgamento, princípio que também se aplicava aos problemas sociais. Por exemplo, em vez de rejeitar os fãs baderneiros do *rock and roll*, as pessoas deveriam tentar entendê-los: “Eles querem provar alguma coisa... Sempre temos uma ameaça pairando sobre nós, guerra, as consequências da guerra, a guerra seguinte. Isso tira todo o romance que há na vida. Mas os jovens querem se divertir, fazer barulho, fazer parte do seu século”.

A coisa mais importante era o amor. “Tudo se resume a isso, amor à humanidade, ao trabalho, pelas coisas amadas, apenas amor puro entre dois seres.” Para viver plenamente, as pessoas precisavam encontrar o amor em si, “e revelá-lo para si mesmas”. Era possível compreender o significado da experiência, pensava, pagando o preço por ela, sem egoísmo: “é extremamente difícil desfrutar do amor ao máximo sem pedir mais. E um pouco de amor já é alguma coisa”. Além do mais, o amor, “a única emoção que o dinheiro não pode comprar”, continua existindo depois que o ser amado morre. Piaf encerrou essa conversa incrivelmente direta, cantando seu hino em homenagem a Cerdan, “La belle histoire d’amour”, confundindo o amor terreno e o divino nos versos dedicados ao amado que a esperava no paraíso.



Independente das objeções que tivesse em relação a seu casamento, ela adotou a família de Théo como sua. As cunhadas Cathy e Christie a ensinaram a dançar o *twist*; a mãe, pediu a Edith que a chamasse de Maman, apesar de terem quase a mesma idade; Edith convidou Christie, de 20 anos, para viver com ela e Théo em Paris. Seguindo o conselho de Loulou Barrier, ela reescreveu seu testamento deixando tudo o que tinha para o marido, tarefa que

conseguiu realizar com muita dificuldade por causa da artrite que tomava conta das suas mãos. Para celebrar o aniversário de 27 anos de Théo, Edith dividiu o palco com ele num evento beneficente em janeiro, no subúrbio em que morava sua família, para delírio dos amigos dos Lamboukas e da vizinhança, que viam o casamento da estrela com o cabeleireiro como um conto de fadas.

O casal passou semanas ensaiando para o show que fariam juntos em fevereiro no Bobino Theater, em Montparnasse, onde Edith cantara pela primeira vez em 1938. Intimidada pela cunhada, Christie mantinha-se quieta, sentada, enquanto eles passavam cada música do repertório, incluindo várias compostas por Edith. Quando a jovem disse que também queria cantar, Edith começou a lhe ensinar, junto com Théo. Como Christie Laume (sobrenome escolhido para ela por Piaf), ela deveria apresentar o show e cantar três canções do tipo que, na França, era chamado *iê-iê-iê*, a mania dos jovens da nova geração que agora era comercializada em músicas que casavam os anseios adolescentes com a batida intoxicante do *rock*. O novo estilo era coisa leve se comparado com sua tradição, comentou Piaf com Noli.<sup>521</sup> Mas, de acordo com sua crença de que os jovens deviam fazer as coisas do jeito deles, ela inspirou Christie a adotar o *iê-iê-iê*, que combinava melhor com seu visual jovem do que a teatralidade da música.

Naquele inverno, enquanto o programa de rádio *Salut les copains* (Olá, rapazes e garotas) tocava sem parar *hits* de *iê-iê-iê* cantados por jovens garotas alegres, como France Gall, Françoise Hardy e Sylvie Vartan, que depois se casaria com Johnny Hallyday, os fãs de Piaf aguardavam sua volta. “Um recém-casado está voltando para as nossas casas de show”<sup>522</sup>, brincou um crítico. “Edith Piaf não para de nos surpreender”, continuou, comentando os boatos de que “*Monsieur Piaf*” tinha conseguido considerável progresso como artista.

Enquanto isso, Edith e Théo cantaram em vários cinemas de Paris, a maneira como ela preferia se preparar para os novos espetáculos. “Edith adorava trabalhar assim”<sup>523</sup>, explicou Danielle Bonel. “Depois de cantar para essas pessoas, que não tinham dinheiro para vê-la num grande teatro parisiense, ela ia para casa. Era seu modo de manter contato (...) já que, naquele tempo, as famílias da classe trabalhadora não tinham aparelho de televisão.” Era também sua maneira de ensinar ao marido a diferença entre as histórias de sucessos criados da noite para o dia na nova indústria da música e o crescimento vagaroso da reputação dos cantores da era da música.

Piaf tinha decidido cantar no Bobino, que estava em decadência, como outra maneira de manter contato com uma grande quantidade dos seus fãs sem muitos recursos. Na noite de abertura, o Bobino lotou com casais da classe trabalhadora que viviam nas redondezas (Montparnasse era então bem menos elegante do que é hoje). Com Sophie (a *poodle* que Théo lhe dera de presente) nos braços, Christie anunciava a entrada do irmão, que abria os shows, vindo depois Edith para cantar quinze músicas, entre as quais várias novas, inspiradas em antigos temas da sua carreira – prostitutas (“Margot coeur gros”) e marinheiros (“Tiens v’là un marin”) – e a canção “mediocre” de amor que escrevera com Dumont, “Le chant d’amour”.

Uma das mais pungentes do repertório, por sua letra em que a cantora olha para o próprio



passado, era “J’en ai tant vu”, de Emer e Rouzaud. Em contraste com o ritmo animado, Edith entrava suavemente: “Quand je colle le nez à la portière / Je vois passer ma vie entière / Au fil de mes peines, de mes joies / Et j’en vois beaucoup, croyez-moi / Mais pour toujours recommencer” (“Quando colo meu nariz à janela / Vejo toda minha vida passar / Ao som da melodia das minhas alegrias e tristezas / Há muitas, acredite / Mas eu sempre começo outra vez”). Citando o efeito milagroso de “Non, je ne regrette rien”, os versos enfatizavam o dom de Piaf para se refazer e sua noção de que vivia andando na corda bamba, sem rede de segurança embaixo.

Naquela noite, o *New York Times* achou que Piaf estava “com a voz mais forte e melhor do que nos últimos tempos”<sup>524</sup>. *Le Monde* concordou. A estrela estava novamente “florescendo, radiante, saboreando plenamente os aplausos, como se tivesse sido trazida de volta à vida pelo merecido entusiasmo do público”, e saboreando seus presentes, como os pequenos buquês de flores que cobriam o palco. (Um marinheiro atirou o chapéu quando ela cantou sobre o fuzileiro naval “tão bonito como um deus em seu uniforme”.) Somente *Le Figaro* recorreu ao tom de fofoca dos meses anteriores, ao se referir a Théo e Christie: “como Napoleão, nossa imperatriz da canção pratica certo tipo de política familiar que (...) parece estar funcionando bem para ela”<sup>525</sup>.

Estimulada por sua comunhão noturna com o público, Piaf olhou para o futuro mais uma vez. No propósito de ajudar o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados, concordou em participar, sem receber cachê, de um disco que seria vendido no mundo inteiro e reuniria outros artistas, como Maurice Chevalier, Louis Armstrong, Nat “King” Cole, Bing Crosby, Ella Fitzgerald e Mahalia Jackson. O Mark Hellinger Theatre tinha planejado um espetáculo na Broadway para ela, previsto para o outono, chamado *Piaf!*, que incluía um personagem para Théo. E, apesar de empresários da Alemanha, Canadá e Japão também terem esperança de contratá-la, eram os Estados Unidos que realmente importavam. “Você sabe”<sup>526</sup>, ela disse a Noli, orgulhosa, “as únicas estrelas francesas que fazem sucesso lá são Chevalier e eu.” Enquanto isso, continuou com a rotina de shows no Bobino sem incidentes até o fim do contrato, em março, quando a plateia aplaudiu por vinte minutos e os fãs a ovacionavam com a impressão de que poderiam estar dizendo adeus.

Apesar de estar com ótimo humor, Edith parecia cada vez menor, “como se ela tivesse encolhido, engolfada de novo pela doença”, escreveu Noli. Somente os amigos mais próximos sabiam que toda noite Lucien Vaimber esperava nos bastidores para mexer em sua coluna entre uma música e outra, Danielle Bonel fazia os chás que mantinham sua voz e Simone Margantin, a enfermeira particular que morava na residência deles em Boulevard Lannes, estava sempre de prontidão. Para controlar sua desordem digestiva, Edith só ingeria comida feita em sua casa ou um menu invariável preparado no teatro por Danielle (talharim, picadinho e damasco). Margantin, a fonte de Noli para notícias, contou-lhe que, além da artrite e do problema crônico no fígado, Piaf sofria de insônia, que combatia com pílulas para dormir, que no dia seguinte tinham seu efeito anulado por injeções. “Edith está se desgastando completamente”<sup>527</sup>, acreditava Margantin. “Ela ainda tem energia excitável suficiente, mas um dia... vai descobrir que está completamente vazia.”

Correndo com esse combustível, Piaf fez um show de improviso com Théo no Chez Patachou, em Montmartre, em 24 de março, o que sem dúvida lhe despertou lembranças das suas curtas temporadas, trinta anos antes, nas espeluncas locais. O casal cantou junto em cinemas de Paris e Amiens enquanto Edith sofria de uma crise de bronquite. Ainda tossindo, ela seguiu com a equipe para Lille, capital do norte da França, onde vivera feito cigana com o pai. Quatro décadas depois disso, cantou na Opera House, que, por conta de uma greve de transportes, ficou praticamente vazia até o fim de março. “Lille é uma lembrança terrível”<sup>528</sup>, recordou Danielle. “Pouquíssima gente no teatro, Edith exausta. Não sabíamos que ela nunca mais subiria ao palco. Iluminada pelos holofotes, ali ela ficou firme, uma pequena e corajosa guerreira, para receber o último aplauso do público que tanto amava e para quem trabalhou tão bem.”

Piaf se recuperou a tempo de gravar a canção que seria sua última, “L’Homme de Berlin”. Segundo a letrista Michèle Vendôme, o título original, “The man from Bilbao”, foi alterado por insistência de Piaf, que lhe disse: “Não acontece nada em Bilbao, mas tem muita coisa acontecendo em Berlim”<sup>529</sup>. A jovem Michèle acrescentou: “quando escrevia para ela, sentia que a compreendia. Sentia como se estivesse falando por intermédio dela. (...) Ficar perto dessa mulher, que era muito engraçada, às vezes muito cruel, era uma inspiração para mim. Ao mesmo tempo era um pesadelo, uma angústia terrível vê-la perto do fim”. “L’Homme de Berlin” terminava desafiadoramente, com um toque de tristeza; para seu amante infiel, Piaf cantava e repetia “Il n’y a pas que lui” (“Ele não é o único”), e essas palavras corajosas iam desaparecendo até o final pungente: “que lui” (“o único”).

Em abril, Piaf foi levada às pressas a uma clínica em Neuilly para uma transfusão de sangue, quando descobriram que a contagem de células vermelhas em seu sangue estava perigosamente baixa. Semiconsciente, ela cantou o repertório inteiro nos seus primeiros três dias lá, antes de começar a delirar e entrar em coma hepático. Théo doou seu sangue, tipo A positivo, como o de Edith; Barrier cancelou todos os shows; sua equipe tentava esconder a doença da imprensa, afirmando que Théo é que estava sob cuidados médicos. No 1º de maio, quando os Bonel lhe levaram um tradicional buquê de lírios do vale, ela pesava apenas trinta quilos, mas seu bom ânimo estava de volta. Eles passariam o verão na Riviera, onde ela retomaria os ensaios assim que estivesse completamente recuperada.

Antes de viajar para La Serena, à casa de praia que alugara para os meses de junho e julho, ela recebeu um bilhete de Cocteau, que também tinha acabado de se recuperar de uma doença grave: “minha Edith, escapei da morte. Não sei bem como (é o que fazemos, eu e você). Eu te abraço porque você é uma das sete ou oito pessoas em quem penso com carinho todos os dias”<sup>530</sup>.



Em 3 de maio, Edith, Théo e toda a comitiva, Simone Margantin, os Bonel, Francis Lai, Noël Commaret, Suzanne, Christiane e um chofer, voaram para Nice e, de lá, de carro, até Saint-Jean-Cap-Ferrat, península na costa mediterrânea que desde o começo do século atraía

ricos e famosos. Cocteau tinha passado o inverno lá, na casa de um rico patrono. Apesar de a residência ficar em La Serena, Piaf estava feliz por estar ali, ela contou a um visitante: “férias são ótimas! É a primeira vez que faço isso. Imagine quanto estou feliz... Claro que a casa não é nossa. Mas espero que, trabalhando bastante, meu Théo e eu possamos comprar uma como esta no ano que vem”<sup>531</sup>.

Apesar de menos grandiosa do que a *villa* de Cocteau, não faltava elegância a La Serena. A casa tinha vinte cômodos, jardins, uma piscina, vista para o mar, e também vinha com empregados. A família de Théo apareceu para ficar por alguns dias; Suzanne cuidava para que houvesse refeições disponíveis a qualquer hora. Logo começaram a aparecer vários conhecidos de Edith para aproveitar sua hospitalidade e experimentar um pouco do estilo de vida luxuoso do local, registrado pela *Paris Match*.

No meio de junho, ela se recuperara o suficiente para começar a ensaiar, com o timbre e a voz firmes. Seu ânimo estava em alta quando Vassal e Noli apareceram para uma visita, apesar de ficar restrita a uma dieta de talharim e peixe cozido para o bem do seu fígado, que então mal funcionava àquela altura. De acordo com Margantin, os médicos avisaram que o menor excesso a colocaria em coma outra vez. Ainda assim, ela posou para Vassal pegando flores no jardim, observando Théo na piscina e fingindo jogar pingue-pongue.

Quando um visitante incitou Edith a aproveitar a estada tanto quanto ele, ela se permitiu provar os pratos saborosos, que tiveram exatamente o efeito que Margantin tentava evitar. Em 20 de junho ela entrou num coma, que durou oito dias, tempo bastante para os aproveitadores levantarem acampamento. Quando retornou do hospital, Piaf pediu para ver os amigos. Os que correram para vê-la – Bourgeat, Emer, Contet, Dumont e Asso, a quem ela ajudava financeiramente – tinham medo que aquela fosse a última vez. Cocteau telefonava regularmente do seu chatô fora de Paris. Denise Gassion apareceu sem avisar, mas a mandaram embora quando pediu dinheiro. Aznavour a visitava com frequência e, em certa ocasião, apresentou-se para diverti-la junto com dançarinos russos; ofereceu ajuda financeira, sabendo que Barrier cancelara seus shows e que isso incluía o musical na Broadway. Para animá-la, sua “família” preparou um show a ser apresentado no Dia da Bastilha. Entraram no quarto marchando, com painéis na cabeça, batendo as tampas, cantando “La Marseillaise”. Ela se ergueu para cantar uma antiga favorita de Montmartre, a satírica “Nini peau de chien”.

A euforia não durou muito. Margantin disse a Noli que, da próxima vez que viessem, ficariam numa casa menor, sem lugar para os aproveitadores: “os médicos (...) disseram claramente que, se ela passar os próximos seis meses sem entrar em coma, pode sobreviver. Mas, se tiver uma recaída, não há esperança”<sup>532</sup>. Projetando os próprios medos em Théo, Edith o vigiava com preocupação maternal. Ele não devia nadar no mar (para não se afogar); devia evitar as tentações locais, bebida, drogas, carros velozes, jogatina, que a nova geração de estrelas indultava. Com essa finalidade, ela alugava um filme atrás do outro para assistirem em casa, com ele sentado a seu lado.

Em agosto, Edith, Théo e seu pequeno círculo de amigos se mudaram para La Gatounière, uma casa de aluguel próximo de Mougins. Lá, ela conseguia manter a dieta, passeava no jardim de braços dados com Théo, bebia chá gelado debaixo do guarda-sol e fazia planos

para o futuro. Queria se apresentar no Threepenny Opera, disse ao casal Bonel, mas, quando tentava cantar algo, eles percebiam que sua memória estava falhando. Numa visita sem aviso de Noli e Vasal (que estavam no local para fazer um artigo sobre Hallyday), ela falou apenas um punhado de palavras em dado momento. “Tive a impressão de que ela tinha parado de pensar em novos projetos”<sup>533</sup>, observou Noli. Somente os planos de Théo a interessavam. Como em breve ele voltaria a Paris para a refilmagem de um clássico do cinema mudo, *Judex*, Piaf pediu a Noli que escrevesse sobre o papel dele. “As pessoas não gostam dele”, ela comentou. “Elas pensam coisas ruins dele... Por favor, seja gentil e o ajude.”

Duas semanas depois, sua condição piorou quando um médico local, ignorando o histórico da cantora, prescreveu um diurético que imediatamente a fez entrar em coma. Foi levada para uma clínica próxima, onde ficou por dez dias, recuperando a consciência aos poucos com um regime de extrato de fígado, soro e descanso. No mês seguinte, seria levada à clínica duas vezes por semana para receber os enxertos que a mantinham viva. Àquela altura, a falta de confiança recíproca dos dois polos da comitiva – os Bonel, que tinham cuidado dela em casa e fora do país por muitos anos, e Margantin, Vassal e Noli, que se achavam mais qualificados para compreendê-la – transformou-se em hostilidade sem disfarces depois que Vassal a fotografou em estado de coma, um “furo” para a *France Dimanche*. Apesar de não serem mais bem-vindos na casa de La Gatouinière, os jornalistas mantiveram contato com Simone Margantin, que lhes contou da próxima mudança para um vilarejo perto de Grasse, no sul da França, onde Edith poderia ficar em paz.

O grupo foi para Plascassier, nas montanhas arborizadas acima da Riviera, em 1º de setembro. A casa, que misturava diferentes estilos arquitetônicos, barroco, provençal e normanda, teria sido muito agradável em outras circunstâncias. Tinha um jardim descuidado, cheio de folhas secas, uma piscina também abandonada e a tranquilidade que chegou quando se viram longe das estradas. Edith disse que aquela atmosfera suave combinava com ela. Passeando pelo jardim, ela parecia distante, como se estivesse num sonho. A um jornalista que telefonou certo dia, disse que agora Théo era o ganha-pão da família. “Mas isso não impede que ele telefone três vezes por dia e passe os fins de semana comigo”<sup>534</sup>, acrescentou, colocando a ausência dele sob uma luz favorável, apesar de, em segredo, ter comentado com os mais íntimos que estava cansada dele.

Durante a semana, Edith passava as manhãs na cama e as tardes no jardim, tricotando e conversando com Simone, que se tornara sua confidente, além de enfermeira. Juntas, elas leram um pesado tomo sobre a história francesa. Logo a cantora começou a supervisionar a educação da sua nova protegida, Clarine, uma adolescente do vilarejo que ajudava nas tarefas da casa. A menina, ela insistia, precisava ser alguém. Seus pais, que tinham uma mercearia, devem ter percebido que sua famosa cliente via em Clarine uma espécie de filha substituta, ou uma versão de si mesma quando jovem. “Eu sofri demais por falta de educação apropriada”<sup>535</sup>, afirmou Edith. “Precisamos ajudá-la.” A partir do momento em que Simone, que escrevia poesia, começou a transmitir seu gosto por literatura à menina, Edith a fez estudar inglês por horas todos os dias; e a menina raramente voltou a pegar na vassoura.

Pouca gente ia a Plascassier. Certo dia, Dumont ligou de um bar em Marselha; ele e

Jacques Brel tinham escrito uma canção para Edith, “Je m’en remets à toi” (“Eu recorro a você”), e queriam lhe mostrar. Eles não podiam vê-la naquele estado, ela disse. Dumont deveria cantar a música pelo telefone. Então, ele cantarolou. Ela aprovou a letra de Brel – “Pour ce qui est d’aimer / Pour une part de chance / Pour ce qui est d’espérer / Ou de désespérance, / Je m’en remets à toi” (“Quando se trata de amor / Quando se trata de sorte / Quando se trata de esperança / Ou de desespero / Eu recorro a você”). E pediu que Dumont lhe levasse a música quando voltasse a Paris. “Fiquei feliz por estar em contato com ela”<sup>536</sup>, ele disse anos mais tarde, “mas gostaria de ter ido até lá de qualquer maneira”.

Apesar de terem se portado mal em agosto, Vassal e Noli foram bem recebidos quando dirigiram até Plascassier em 5 de outubro. Edith os esperou no jardim. Ela perguntou a Noli se conhecia a filosofia Rosacruz. Era possível ser cristão e membro da ordem, explicou. “Eles acreditam em reencarnação, e eu também. Por muito tempo me perguntei o que acontecia conosco. Não pode ser verdade que, quando morremos, não somos mais do que pó.”<sup>537</sup> Por ela, gostaria de passar mais tempo na terra esperando o Julgamento Final. Quando Edith adormeceu na cadeira, Noli perguntou a Margantin qual era o prognóstico. “Ela passa da alegria exagerada a um sombrio desespero”<sup>538</sup>, respondeu a enfermeira. “Quando está deprimida, não para de dizer ‘eu paguei bem caro pela minha estupidez’. Receio que ela tenha perdido a força de vontade pela primeira vez na vida.”

Depois que Théo e Loulou Barrier foram para Paris no fim da semana, mais visitantes apareceram sem aviso: Simone Berteaut e sua filha Edith. Quando Momone telefonara mais cedo para perguntar se podia ir a Plascassier, e Piaf pediu a Danielle que dissesse que ela estava cansada demais. A velha amiga apareceu de qualquer maneira, esperando uma reconciliação, que não ocorreu. Edith estava fraca demais para vê-la, e sua homônima, por mais do que uns poucos minutos. (Em sua versão da vida da estrela publicada em 1969, Berteaut inventaria uma tocante cena de reencontro para se eximir de seus crimes.)

Em 9 de outubro (aniversário do seu casamento com Théo), tontura e calafrios a prenderam à cama. Certa de que nunca mais poderia cantar, ela ouviu todos os seus discos. Cocteau telefonou para dizer que iria vê-la em breve. Mais tarde, quando sua voz começou a falhar, ela disse a Danielle: “minha querida, nós ainda faremos juntas outras esplêndidas viagens”<sup>539</sup>.

De acordo com a versão de Simone Margantin, Edith pediu à enfermeira que se deitasse ao seu lado na cama enquanto ela tirava um cochilo. Assim que Simone desceu para jantar, ouviu Edith chamando, e subiu correndo a escada. Quase incapaz de falar, Edith disse que estava com medo. Com a ajuda de Simone, ajoelhou-se no chão para sussurrar preces. À noite, quando a enfermeira foi ao seu quarto ver como ela estava, ficou chocada com seu rosto completamente pálido. Chamou o médico local, que foi vê-la na manhã seguinte, e disse que era só uma questão de tempo. Sem saber que Edith tinha uma hemorragia interna, Simone tentou deixá-la mais confortável, limpando-lhe a testa e os lábios, segurando-lhe a mão. Danielle quase não deixava a cabeceira de Edith, e chamou um padre para dar a extrema-unção à cantora, em vão. Naquela tarde, Edith sentou-se de repente, seus olhos azuis fixados em algo distante. Então, deixou-se cair de volta na cama, levada pela morte.





Assim como as lendas em torno do nascimento de Piaf tornam difícil estabelecer a verdade, versões conflitantes da sua morte dadas por pessoas próximas a ela levam o biógrafo a fazer uma pausa.<sup>540</sup> É possível entender que a vida perto de um luminar cujos últimos dias estavam sob vigilância incansável da imprensa deixaria o grupo inquieto. E que suas diferenças de temperamento e experiência seriam acentuadas sob pressão. Décadas depois, Danielle Bonel contradisse o depoimento de Simone Margantin sobre as últimas horas de Piaf; foi ela, Danielle, acompanhante dedicada de longa data, e não a recém-chegada, que ficou com Edith no fim.

Em retrospectiva, podemos compreender muitos desentendimentos em torno da morte de Edith como histórias que concorrem a respeito da passagem do seu espírito – a bênção dada por ela a seus amigos mais íntimos. Em 10 de outubro, dia da sua morte, os dois clãs da casa trabalharam juntos para honrar o desejo de Edith de ser enterrada junto ao pai e à filha no Père-Lachaise. Danielle correu para a clínica em que Edith havia sido tratada e, com a ajuda da madre superiora, encontrou uma forma que era, estritamente falando, ilegal, mas que poderia ajudá-los a distrair os repórteres acampados em torno da casa. Théo e Loulou chegaram de Paris naquela tarde. A ambulância saiu horas depois, com Simone e Théo ao lado de Edith, como se ela estivesse dormindo. Danielle e Loulou fecharam a casa e voaram para Orly no dia seguinte, quando as manchetes em letras garrafais anunciavam que Edith havia morrido às 7 horas daquela manhã, tendo o médico concordado em marcar 11 de outubro como a data do óbito, e o local, Boulevard Lannes.

Tomando conhecimento pelo noticiário, Cocteau fez uma elegia de improviso no rádio. “Edith Piaf consumiu-se nas chamas da sua glória”<sup>541</sup>, começou. “Nunca conheci ninguém que protegesse tão pouco o próprio espírito. Ela não distribuía pequenas porções dele, dava tudo o que possuía... Como todos os que vivem de coragem, ela não pensava na morte, desafiava-a. Somente sua voz permanece, a voz esplêndida, como um veludo negro, que abrilhantava tudo o que cantava. Mas, se ainda tenho sua voz, ainda assim perdi uma grande amiga.” Uma hora depois, o poeta faleceu, fazendo nascer o mito de que a França perdera duas das suas estrelas mais brilhantes no mesmo dia.

Assim que chegaram a Paris, Danielle e Loulou cuidaram de questões práticas. Embalsamadores foram convocados e colocaram em Edith um dos vestidos que costumava usar no palco. Com uma rosa em uma das mãos e uma orquídea na outra, ficou em sua cama na biblioteca, capela improvisada na qual os amigos apareceram para dizer “*adieu*”. Robert Chauvigny, que estivera doente demais para trabalhar com ela, prestou suas homenagens; Dédée Bigard também, apoiando-se no braço do filho; André Schoeller lamentou sua passagem; Tino Rossi, Yves Montand e Charles Aznavour sentaram-se por algum tempo cada um ao lado da sua velha amiga. Outras figuras conhecidas passaram diante dela – a família Boyer com Jacques Pills, Suzanne Flon, Paul Meurisse, Félix Marten e Marcel Cerdan Jr. A rádio nacional francesa cancelou sua programação regular para apresentar programas dedicados a Edith Piaf.



Devastado pela tristeza, Théo não podia se levantar para receber os visitantes, apesar de ter conseguido fazer o cabelo de Edith uma última vez. “Esta tragédia é demais para ele”, afirmou Danielle. “Ele ainda era muito jovem, nunca tinha passado por algo tão cruel.” Naquele fim de semana, Théo abriu o apartamento para hordas de admiradores que fizeram fila na rua, decisão de que se arrependeu quando objetos que pertenciam a Edith desapareceram na confusão, mesmo com seguranças tentando conter a multidão. Se alguns fugiram carregando o que viam como relíquias sagradas da cantora, outros colocaram no bolso o que, no máximo, seriam suvenires, ou, mais cinicamente, itens que poderiam adquirir valor comercial por conta da magnitude da fama de Edith.

O arcebispo de Paris não hesitou quando Danielle pediu uma missa especial para Piaf, que, segundo explicou, tinha sido sempre religiosa, apesar do divórcio e do segundo casamento. Sua notoriedade inviabilizava a missa, ele respondeu. L’Osservatore Romano, o órgão de notícias do Vaticano, declarou que Edith vivera “uma vida pública em estado de pecado”<sup>542</sup>, que ela era, acima de tudo, “um ícone de falsa felicidade”. O arcebispo ofereceu um acordo. O capelão designado para ministrar os serviços a artistas oficiaria no funeral, em 14 de outubro. Na noite anterior, um padre, afirmando que no passado Edith lhe havia devolvido a fé, desafiou o Vaticano e abençoou seu corpo.

O cortejo no funeral de Edith, única ocasião desde a Segunda Guerra Mundial a parar o tráfego em Paris, começou pela manhã. Mais de 40 mil pessoas acompanharam as limusines pretas desde o elegante décimo sexto distrito, passando pelas ruas modestas de Belleville e, finalmente, chegando ao cemitério do Père-Lachaise. Multidões de parisienses humildes demonstraram seu amor pela estrela que, eles sentiam, tinha dado voz a sua vida. Milhares fizeram o sinal da cruz e permaneceram em silêncio enquanto passava o cortejo.

Na entrada do cemitério, as coisas saíram do controle. Mulheres choravam e caíam no chão; outros subiam em tumbas para ter uma vista melhor; muita gente se atirava sobre as celebridades presentes para pedir autógrafo. A polícia mal conseguia manter a ordem, enquanto os enlutados próximos à cantora – Théo e sua família, além das famílias Gassion, Barrier, Coquatrix, Margantin, Bonel e amigos de Piaf, como Aznavour, Pills, Dumont e Dietrich – espremiavam-se, andando em fila, até os paralelepípedos. Ao lado da sepultura, o capelão procurou compensar a missa impedida dando bênçãos e absolvição. Quando Edith foi enterrada, o presidente da Sacem, organização que se recusara a admiti-la em seu quadro, proferiu uma oração que concluía, simplesmente: “um gênero da canção francesa chega ao fim junto com Edith Piaf”<sup>543</sup>.

“Ela teve um enterro digno de rainha”<sup>544</sup>, observou o taxista que levava Noli e Vassal cruzando Paris naquele dia. Embora tenha sido apropriado enterrá-la com sua imagem de Santa Teresa e as imagens sagradas junto com seus bichos de pelúcia, Noli ficou chocado com as circunstâncias caóticas em torno do evento. “Sabe?”, disse Vassal, “tenho certeza de que Edith adoraria estar presente. Foi mais um triunfo!” O fanatismo da multidão transformou a ocasião num funeral de Estado.

“Desce a última cortina”<sup>545</sup>, começou a *Paris Match* na primeira de duas edições especiais dedicadas à estrela. Relembrando a história de Piaf como artista sofredora, o artigo

prosseguiu: “ela era um pedaço de tristeza encarnado num vestido preto de órfã. (...) Uma atmosfera em que gente comum, gente que vive nas ruas, podia se enxergar. (...) Hoje, em Paris, falta-lhes alguém”. Apesar disso, a “lenda sombria” da vida de Piaf foi equilibrada pela fé da cantora. Misturando mitologia popular e uma narrativa mais apropriada à vida de santos, o artigo de 22 páginas terminava com a última carta de Cocteau a Piaf, como se a amizade e a morte quase simultânea de ambos determinasse o lugar dela na história da França. Uma semana depois, a *Paris Match* publicou a segunda edição especial, com o título “Sua voz não morrerá jamais”<sup>546</sup>. Observando que mais de 300 mil cópias dos seus discos tinham sido vendidas somente no fim de semana após a morte da cantora (prova de que “havia uma eletricidade” entre o coração de Piaf e o do povo), a revista tornou a publicar a entrevista com Jacques Bourgeat. Como seu confidente, mentor e pai espiritual, ele falou do desejo de Piaf de se aperfeiçoar. A entrevista foi encerrada com as últimas palavras da pupila para ele: “nossa amizade nunca vai acabar. Mesmo no Além, vai continuar até o fim do sempre”.

Mais prosaico, o *New York Times* observou que a França tinha sofrido uma “dupla perda”<sup>547</sup>. O artigo citava as últimas palavras de Cocteau: “o barco está afundando”, ele teria dito, logo depois de comentar a morte de Piaf e pouco antes de ele mesmo falecer. “Foi uma imagem poética de um mundo desaparecido de pessoas que ele conhecera e com quem trabalhara para dar brilho à cultura contemporânea francesa”, explicou o repórter aos leitores norte-americanos.

Enquanto o *Times* dava maior importância à morte do poeta, a imprensa francesa continuava circulando com artigos especiais sobre a cantora. Dez dias depois do funeral, a *France Dimanche* publicou uma edição que incluía uma carta que teria sido “sua última confissão”<sup>548</sup>: “de repente eu sinto necessidade de pureza, a mesma vontade de chorar que costumava me invadir quando era menina. O desejo de descansar a cabeça sobre o ombro de um amigo, fechar meus olhos e, finalmente, descansar. Quando penso na minha vida, toda a devassidão, aquele desperdício de energia, fico envergonhada. Quando olho para trás e vejo aquela pequena mulher num casaco de peles, arrastando solidão e tédio pela noite, vejo que aquela é que era Piaf. Peço perdão a todos. Quando vocês lerem esta carta, a ser publicada depois que eu morrer, não chorem”.

A “confissão” de Piaf nunca foi autenticada. Se a cantora de fato a escreveu, não conseguiu enxergar o que sua vida significava para aqueles cujo perdão ela pedia. Como seu público, ela pensava em termos de santos e pecadores – Nossa Senhora e Maria Madalena –, quando se tratava de julgar uma mulher. Apesar disso, sua recusa em sentir pena de si mesma mostra o que Piaf era: uma diva do povo, cuja coragem tinha a mesma extensão dos seus extraordinários dons, uma alma que se entregou até que não houvesse mais nada além da sua voz e o eco do seu riso. Era seu riso solto, vindo do fundo da garganta, acreditava Aznavour, que a libertava da angústia, da tristeza e do medo, seu único medo, de “não poder subir ao palco para ganhar as multidões que a amavam”<sup>549</sup>. Décadas depois, ele ainda sentia falta da sua risada anárquica. Mais do que qualquer coisa, ele pensava, aquele riso expressava o drama febril da sua vida, sua infinita alegria de viver.

[520](#) EP, transmissão de rádio, c. 1962, “Piaf/Documents, Télé”, MBA.

[521](#) EP, citado em Noli, *Edith*, p. 148. Apesar de ter feito menos sucesso que outras estrelas de iê-iê-iê, Christie Laume chegou a gravar três discos.

[522](#) A.S., in Marchois, *Piaf: Emportée*, p. 122.

[523](#) Bonel e Bonel, p. 302.

[524](#) Robert Alden, “Piaf Triumphant in Paris Recital”, *New York Times*, 23 fev. 1963, p. 8; inclui citação do *Le Monde*.

[525](#) Philippe Bouvard, citado em Bonini, p. 514.

[526](#) EP, citado em Noli, *Edith*, p. 153. Piaf omitiu Patachou, um grande sucesso também nos Estados Unidos naquela época.

[527](#) Idem, p. 150-1.

[528](#) Bonel e Bonel, p. 303.

[529](#) Vendôme, em *Notes*, n. 153, p. 81.

[530](#) JC a EP, 25 abr. 1963, em *Paris Match*, n. 758, 19 out. 1963, p. 70.

[531](#) EP, citado em *France-Soir*, 7 jun. 1963, em Duclos e Martin, p. 443.

[532](#) Simone Margantin, citado em Noli, *Edith*, p. 192.

[533](#) EP, citado, idem, p. 193-4.

[534](#) EP, citado em Duclos e Martin, p. 447.

[535](#) EP, citado em Noli, *Edith*, p. 204.

[536](#) entrevista de Dumont à autora, 28 jun. 2008.

[537](#) EP citado em Noli, *Edith*, p. 213-4.

[538](#) Simone Margantin, citado em Noli, idem, p. 204-5.

[539](#) EP, citado em Bonel e Bonel, p. 320.

[540](#) a versão de Danielle Bonel sobre os últimos dias de Piaf, dada a Bonini, p. 530-3, contradiz a versão de Margantin, conforme citado em Noli, *Piaf*, p. 217-34; ela enfatiza o papel dos Bonel e desvaloriza o do trio Noli-Vassal-Margantin. Usei elementos das duas narrativas quando elas pareceram compatíveis, mas preferi Noli como fonte mais próxima da época dos acontecimentos.

[541](#) Jean Cocteau, citado em *Le Figaro*, 12 out. 1963, p. 54.

[542](#) *L'Osservatore romano*, citado em Duclos e Martin, p. 449.

[543](#) Jacques Enoch, citado em idem, p. 450.

[544](#) As citações neste parágrafo são de Noli, *Edith*, p. 236, 239.

[545](#) “Edith Piaf: Cette Fois le rideau est tombé”, *Paris Match*, 19 out. 1963, p. 48, 55.

[546](#) “Sa voix ne mourra pas”, *Paris Match*, 26 out. 1963, p. 51, 53.

[547](#) Henry Giniger, “Double Loss to France”, *New York Times*, 12 out. 1963, p. 45.

[548](#) carta de EP publicada em *France Dimanche*, n. 896, 24 out. 1963. Piaf antecipou a linguagem desta confissão (apócrifa?) quando ditava *Ma vie*: “o que eu gostaria é que aqueles que lessem minha confissão, que ouviram tudo, que digam, como foi dito a Maria Madalena: ‘seus pecados serão perdoados, porque muito amou’” (p. 9).

[549](#) Aznavour, citado no prefácio a Noli, *Piaf secrète*, p. 11.

## CODA

Como se poderia esperar, os admiradores de Piaf e colegas do *showbusiness* demonstraram seu sentimento de perda de maneiras diferentes. O adeus de Marcel Blistène, *Au Revoir Edith*, foi escrito muito apressadamente no fim de semana após a morte da cantora, e chegou às livrarias uma semana depois. Quando, em toda a França, todos os discos de Piaf se esgotaram, a Pathé e a Philips tiveram que correr para repor seus estoques enquanto o pranto do público continuava. Homenagens com títulos como “Ils parlent d’elle” (“Eles falam dela”) foram exibidas antes dos filmes nos cinemas Gaumont durante todo aquele ano.

No primeiro aniversário da morte da cantora, Pierre Desgraupes apresentou um especial de televisão, *La Mort d’Edith Piaf*, um documentário que incluía os filmes que Marc Bonel fizera enquanto Edith se recuperava de uma doença meses antes da sua volta triunfal em 1960 no Olympia. Quase imediatamente, explodiu na imprensa a controvérsia: Desgraupes e o casal Bonel foram acusados de sensacionalismo mórbido. (“Não poderia haver um jeito melhor de se trair a memória de um morto”<sup>550</sup>, protestou a revista *Arts*.)

Essa controvérsia marcou o começo de uma briga em torno do significado da vida de Piaf. Ela havia ocupado um espaço no imaginário nacional que precisava ser preenchido, ou, mais cinicamente, explorado o mais rápido possível. Seus amigos mais próximos foram arrastados para disputas pelo legado de Piaf. Nos seis meses seguintes, com a ajuda de Danielle Bonel, Théo procurou resolver a questão a seu modo. Seu retorno ao palco, seis meses depois da morte de Edith, foi criticado por jornalistas, que o consideraram desrespeitoso e observaram que era inevitável, durante sua performance, pensar em Edith, como se ela ainda estivesse ali ao lado dele. As tentativas de Théo de obter uma parcela dos direitos autorais de Piaf encontraram resistência por parte da Pathé, para quem ela tinha sido a “intérprete” das suas canções mais conhecidas, mas não sua autora. Sua carreira decaiu, enquanto as dívidas se acumulavam, até o final da década de 1960, quando lhe ofereceram pontas em filmes e na televisão. Em 1970, quando parecia que o viúvo de Piaf tinha conseguido seu lugar no mundo do entretenimento, ele morreu num acidente de carro. Depois de uma missa em sua memória na Igreja Bizantina onde eles tinham se casado, Théo foi enterrado ao lado de Edith no Père-Lachaise.

Durante esses anos, a comitiva da cantora ficou em paz com sua perda, mas nem sempre a paz foi mantida entre seus membros. Os Bonel continuaram a ser acusados do que alguns chamaram interesse venal em disponibilizar para a mídia seus filmes caseiros e outras lembranças do período com Piaf. (Quando a *France Dimanche* pediu para publicar suas memórias, o casal aceitou uma polpuda quantia que lhe permitiria se aposentar, mas só depois de consultar Théo e Loulou Barrier, que disse que o dinheiro era deles por direito,

após anos prestando serviços com lealdade.) Do outro lado do ringue (ou ringues), Ginou Richer acusaria o casal de explorar o tempo passado com a estrela; Jean Noli publicaria sua versão dos últimos anos da vida de Piaf; Hugues Vassal escreveria três livros sobre o tempo que passou com Edith, com ênfase na importância dela para ele como fonte de orientação artística e espiritual. O balé de Pierre Lacotte, “*La voix*”, foi produzido pela televisão francesa em 1965, com a voz de Edith como trilha, enquanto o herói e a heroína dançavam a história dos seus amores.

Enquanto os amigos lidavam com as consequências da morte da cantora, a indústria do entretenimento procurava a “nova Piaf”. Havia muitas candidatas, incluindo Juliette Gréco e Catherine Sauvage. Mas Gréco já era uma estrela com um estilo e público próprios, e Sauvage era bem conhecida na França como a cáustica intérprete de letras de Brassens e Ferré. Assim, sobravam duas jovens cantoras descobertas em 1965 num programa de talentos na televisão, Georgette Lemaire e Mireille Mathieu. Lemaire, que, como Piaf, vinha de Belleville e cantava clássicos da música realista nos cafés locais, tinha uma voz rica e intensa que lembrava o registro de Piaf. Mas o *showbusiness* tinha outros planos. Mais jovem das duas, Mathieu era mais submissa e disposta a aceitar a direção apontada pela indústria, que logo a escolheu como a sucessora de Piaf, conseguindo fazê-la cantar em eventos oficiais e garantindo que sua fama superasse a da rival, apesar de Lemaire ter uma voz “mais Piaf”.

Um novo escândalo explodiu em 1967, quando Mathieu já tinha sido coroada sucessora de Piaf. Léo Ferré, que começou sua carreira de compositor com um grande empurrão de Piaf, quando ela o mandou se mudar para Paris, usou uma música para declarar que a estrela era insubstituível, “*A une chanteuse morte*” (“A uma cantora morta”). Piaf tinha nome de passarinho, começava a letra, mas cantava com tamanho poder, que era capaz de unir multidões. Aclamando-a como se ainda estivesse viva, Ferré a chamou “*un Wagner du carrefour, un Bayreuth de trottoir*” (“Wagner das estradas, Bayreuth das ruas”). E continuou: “*Tu aurais chanté France-Soir comme de l’Apollinaire*” (“Você seria capaz de cantar o *France-Soir* como um poema de Apollinaire”), afirmando que a campanha para substituí-la, orquestrada pelos “comerciantes de merda” (“*auteurs de la merde*”) da indústria, tinha como único objetivo o lucro. No último verso, Ferré pede o fim da farsa: “*Arretez! Arretez la musique!*”, gritou, citando o último verso de “*L’accordéoniste*”. Essa denúncia do “fenômeno” Mathieu foi omitida do álbum seguinte de Ferré pela sua gravadora, a mesma dela.

Dois anos depois, outra exploração indevida do legado de Piaf surgiu, assinada por Simone Berteaut, que contratou um *ghostwriter* para produzir *Piaf*, um livro que teria sucesso internacional graças ao seu sensacionalismo e ao fato de a autora alegar ser meia-irmã de Piaf. O retrato espalhafatoso feito por Momone da “devassidão” de Edith, combinado com sua tentativa de se promover ao nível da cantora (sustentada por “testemunhos” sobre ocasiões nas quais ela não estivera presente), provocou tanto a raiva da verdadeira meia-irmã de Edith, Denise, e do irmão, Herbert, que eles processaram Berteaut e a editora por danos e pediram que o livro fosse retirado de circulação. Juntou-se ao processo uma ação por parte de Marinette Cerdan por conta dos relatos de Berteaut sobre o boxeador; mas esses esforços não



resultaram em nada. Pouco antes de morrer, Théo Sarapo comentou o caso: “gostaria que deixassem a memória de Edith em paz”<sup>551</sup>.

Como Léo Ferré previra, Piaf continuaria uma presença viva na França. Desde 1963, a mídia francesa produziu em série de revistas especiais, livros, especiais de televisão e filmes sobre a estrela, quase sempre coincidindo com o aniversário da sua morte ou com o surgimento de novos intérpretes do seu repertório. Dez anos após a sua morte, foi criada a *Association des Amis d’Edith Piaf*, e um museu da estrela foi aberto – e continua atraindo milhares de visitantes todos os anos. Em 1981, Jacques Chirac, então prefeito de Paris, inaugurou a Place Edith Piaf em Belleville. Em 2003, seis gravações perdidas de Piaf foram encontradas na *Bibliothèque Nationale*, acontecimento que repercutiu na imprensa como importante descoberta cultural. Nesse mesmo ano, Paris abrigou a exposição *Piaf, la môme de Paris*, que teve presença massiva do público, e uma estátua da cantora foi erguida na praça que tem seu nome, próximo ao Bar Edith Piaf, uma espécie de museu menor da cantora. Algumas ruas depois fica sua sepultura (que não tem epitáfio), sempre coberta de buquês de flores deixados por mais admiradores do que em qualquer outra sepultura no Père-Lachaise.

Com as crescentes demonstrações de veneração à cantora que se seguiram a sua morte, era inevitável que surgissem projetos cinematográficos. A Warner Bros. anunciou planos para um longa-metragem com Liza Minnelli como Piaf em 1973, e Minnelli comentou, à época, que Edith Piaf lhe lembrava sua mãe, Judy Garland. Esse projeto foi abandonado por conta do alto custo das filmagens na França, e repassado à produtora francesa responsável por *Piaf: The Sparrow of Pigalle*. Lançado em 1974, o filme foi um fracasso comercial na França, e nem chegou a ser distribuído nos Estados Unidos. Dez anos depois, *Edith & Marcel*, de Claude Lelouch, com Marcel Cerdan Jr. no papel do próprio pai, teve destino similar fora da França. A terceira tentativa de filmar a vida da estrela ganhou reconhecimento internacional e um Oscar para Marion Cotillard, a atriz que interpretou Piaf, apesar do seu foco exagerado no lado mais sombrio da vida da cantora e da sua cronologia confusa. (“Não foi Cotillard a homenageada pelo prêmio”<sup>552</sup>, um amigo de Piaf brincou. “Foi Piaf.”)

Homenagens a Piaf feitas por artistas de alma afinada com a da cantora podem ser encontradas no trabalho de novos compositores inspirados por ela. Além de amigos íntimos, como Aznavour, Moustaki e Dumont, que reconheceram o papel de Edith na formação da sua carreira, compositores de outras gerações encontraram na vida e no repertório da estrela uma rica fonte para sua própria obra. Em 1976, Elton John declarou em sua “Cage the songbird”, acertando em cheio: “Você pode capturar um pássaro livre / Mas terá que cortar suas asas”. Piaf seria uma estrela do *rock* se vivesse hoje, cantou Céline Dion em *Piaf chanterait du rock*, de 1991. No ano seguinte, algumas bandas de *punk rock* provaram que isso poderia ser verdade com um álbum de versões originalmente gravadas por Piaf e Fréhel, “Ma Grand-Mère est une rockeuse”.

A história de Piaf também inspirou dramaturgos e cantoras na França e pelo mundo. Enquanto escrevo este livro, Jil Aigrot segue em turnê pela França como a “voz” de Piaf na cinebiografia protagonizada por Cotillard; a comédia musical *L’Empiaffée* atualiza Piaf com humor para mostrar as dificuldades de um “trabalhador da música”; programas de televisão

mostram aspirantes ao estrelato tentando melhorar suas chances cantando clássicos de Piaf. Espetáculos baseados na vida de Piaf incluem recitais de Juliette Koka e Raquel Bitton nos Estados Unidos, shows de Caroline Nin na Europa e Austrália, e uma peça de Jane Lapotaire, *Piafin*, na Inglaterra. O legado da cantora tem sido reinterpretado ainda por Gay Marshall, que prefere enfatizar o lado alegre de Piaf; por Ziaf, uma banda com elementos de *rock* que toca na França e nos Estados Unidos; e *Piaf, une vie en rose et noir*, espetáculo de cabaré que já percorreu a França, o Oriente Médio e a China. Nathalie Lhermitte, que faz o papel da cantora, comentou recentemente para a imprensa que “Piaf tem sido nossa estrela da sorte”<sup>553</sup>.

Enquanto este livro era escrito, a fama de Piaf continuava percorrendo países tão distantes ou tão diferentes quanto a França, a que ela está profundamente ligada; o Japão, onde se percebe em suas canções a essência da estética do país, o desejo de apreciar o que é efêmero; ou a Rússia, onde suas letras estão disponíveis em cirílico e a jovem cantora Pelageya é conhecida como “a Piaf russa”. Foi bom descobrir que, apesar de Piaf nunca ter feito a viagem que planejou em 1962, para se apresentar na União Soviética, décadas depois a astrônoma russa Lyudmila Karachkina decidiu batizar um pequeno planeta como 3772 Piaf. Desde então, a pequena estrela faz parte do nosso sistema solar, com sua incandescência brilhando sobre nós. Em uma das minhas visitas ao Père-Lachaise, onde tornei a encontrar muitos admiradores de Piaf, ficou claro para mim que ela está viva, ainda que de maneira diferente de como imaginava. O famoso cemitério, como o cantor Allain Leprest canta em “Edith”<sup>554</sup>, uma balada melancólica que perpetua sua tradição, é uma casa cheia em que a plateia está disposta em fileiras: “seu espírito assombra um estranho café-concerto / As folhas das árvores sussurram pedindo bis”. A letra alusiva então pergunta ao ouvinte: “Você sabe o que os artistas fazem / Para fazer que a morte não seja / Mais dolorosa do dizer um simples *au revoir*...?”. Os versos seguintes poderiam servir como epitáfio para Edith: “Milhões de anônimos apaixonados / Vêm deixar seu buquê / Nos fundos do Père-Lachaise / Seção noventa e seis / Onde ela encontrou seu ninho / Madame Edith Lamboukas / Conhecida como ‘Piaf’...”.

<sup>550</sup> Raymond de Becker, em *Arts*, jun. 1964, citado em Bonini, p. 559.

<sup>551</sup> Sarapo ao *Le Parisien libéré* [1970], citado em idem, p. 572-3.

<sup>552</sup> André Schoeller, citado em *ibid.*, p. 551.

<sup>553</sup> Nathalie Lhermitte, citado em “Piaf est un porte-bonheur”, *L’Union*, 27 nov. 2009.

<sup>554</sup> “Elle hante un curieux music-hall / Les feuilles des arbres la bissent / ... / Sais-tu comment font les artistes / Pour ne pas rendre la mort plus triste / Qu’un ‘au revoir’... / ... / Des millions d’amants anonymes / Viennent y planter leur bouquet / C’est tout au fond du Père-Lachaise / Dans la section quatre-vingt-seize / Qu’elle a trouvé son dernier nid / Madame Lamboukas Edith / Dite ‘Piaf’...” Leprest mudou o número da seção do túmulo de Piaf de *quatre-vingt-dix-sept* (noventa e sete) para *quatre-vingt-seize* (noventa e seis) para fazê-lo rimar com “Père-Lachaise”, licença poética que certamente teria a aprovação de Piaf.

# AGRADECIMENTOS

Esta biografia de Edith Piaf não teria sido escrita sem a participação atenciosa de muitos dos seus amigos, amores e colaboradores, arquivistas e colecionadores, que me deram acesso a material novo e importante sobre a cantora, e fãs ainda imbuídos do seu espírito quase quinze anos depois da sua morte. Juntos, eles me ajudaram a compreender o imenso impacto que ela exerceu sobre seu tempo e sua generosidade irrestrita, o coração aberto que até hoje ultrapassa diferenças culturais para causar arrepios em quem ouve sua voz.

Sou mais agradecida do que consigo expressar ao *Maître* André Schmidt pela permissão a mim concedida para consultar e citar as cartas e escritos não publicados de Piaf, mas também pela ajuda inestimável que recebi de *Mme* Annie Rooke para localizar os editores responsáveis pelas canções citadas no texto, enriquecido pela inclusão desse material. Outros, cuja ajuda é incalculável, incluem membros da Association des Amis d'Edith Piaf, especialmente Bernard Marchois, que me apresentou a tantos amigos de Piaf e me incluiu na cerimônia de aniversário da morte da cantora no Père-Lachaise, onde senti, pela primeira vez, que poderia escrever um livro sobre a vida da estrela de acordo com seu espírito.

As pesquisas de arquivo para este livro na Bibliothèque Nationale de France não poderiam ter sido conduzidas sem a ajuda de Laurence Le Bras, da Divisão de Manuscritos, que me permitiu ler a correspondência de Piaf com Jacques Bourgeat, e da solícita equipe do Département des Arts du Spectacle. Também sou profundamente grata a Geneviève Morlet e Claudine Boulouque, da Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, bem como à equipe da Bibliothèque Marguerite Durand, cujos registros sobre Piaf aprofundaram minha compreensão dela como um ícone nacional da França, e à equipe de empréstimos entre bibliotecas na Universidade da Califórnia, Santa Cruz.

Tenho uma dívida com Giselle Tellier por viabilizar minha excursão por Bernay com os historiadores locais Philippe Le Turcq e Marie Caruel, do Bernay Office de Tourisme, no qual tive acesso a documentos até então desconhecidos sobre a infância de Piaf. Meus capítulos sobre Belleville foram enriquecidos pelos passeios na área com Margo Berdeshevsky e Patrick Dewarez, cujas imagens carregam a tradição de Willy Ronis, uma importante fonte visual para minha escrita.

Foi um imenso prazer trabalhar com Jean-Paul Mazillier e Anthony Berrot, cujos arquivos de documentos, recordações e fotografias constituem o maior repositório *Piafiano*; muito desse material lhes tendo sido repassado por Danielle Bonel. Sem a ajuda deles não poderia ter documentado a vida de Piaf de forma tão completa.

Também gostaria de expressar meus agradecimentos a Hugues Vassal, que documentou os anos finais da estrela e me deu acesso a sua coleção de imagens, que me permitiram

compreender o drama em torno da sua doença e dos seus últimos dias. Também tenho uma dívida para com Solène Vassal, responsável por dar continuidade ao trabalho do arquivo de Vassal.

As entrevistas conduzidas com as seguintes testemunhas na França, e o material que me deram, contribuíram imensamente para a realização do meu retrato de Piaf: Edmonde Charles-Roux, Françoise Asso, Micheline Dax, Georges Moustaki, Charles Dumont, Irène Hilda, Serge Glanzberg, Fred Mella, Annick Taillière e o falecido Erik Marchal de Salm. Jeanne McDonagh lembrou-se vividamente das apresentações de Piaf no Versailles; Darlene Baker contou-me o relacionamento da estrela com Douglas Davis, seu irmão; a comparação de Gene Lees dos estilos de canção francesa e norte-americana ajudou-me a compreender como Piaf era recebida no país que adotou como sua segunda casa.

Além disso, David Gullentops dividiu materiais que ilustram a amizade de Piaf com Jean Cocteau; Julia Panama localizou a correspondência não publicada de Piaf com Toto Girardin; Anne Bramard-Blagny forneceu-me documentos, incluindo seu filme, sobre a amizade de Piaf e Marguerite Monnot; Frédéric Brun explicou a cronologia da adesão de Piaf à Ordem Rosacruz e sua relação com seu pai, Jean Dréjac; Andrew Solt e Mary Sherwood forneceram clipes das apresentações de Piaf no programa de Ed Sullivan; Rob Hudson disponibilizou os documentos relativos aos recitais de Piaf no Carnegie Hall; Ann Holsberry descobriu antigos tabloides franceses para mim em diversos mercados de pulgas.

Quero expressar minha profunda gratidão a todos aqueles que me encorajaram a escrever este livro e me orientaram no processo: meu agente, o espirituoso e inteligente Georges Borchardt; minha assistente de pesquisas, Kristina Valendinova; o criativo Lance Sprague; e muitas pessoas, as que conheci e as que não conheci, na Knopf, especialmente meu perspicaz editor Robert Gottlieb e sua meticulosa assistente Sarah Rothbard. É grande a minha dívida relativa a todos eles.

Agradeço com profunda reverência tanto aos meus parentes mais próximos quanto à minha extensa família – Valda Hertzberg, Garance Burke e Terry Burke, que me incentivaram enquanto escrevia este livro, e aos *sanghas* (comunidades monásticas budistas) dos Zen Centers de Santa Cruz e de San Francisco. Também sou grata às seguintes pessoas, por seu apoio, hospitalidade, referências e por ler e opinar sobre meu manuscrito: Pico Iyer, Hiroko Takeuchi, Michael Wolfe, Cathy Suma-Wolfe, Marc Lambron, Anne Bast, Patricia de Fougerolle, Pauline de Boisfleury, Gérard Gagnepain, Michèle Jolé, Marilyn Goldberg, Louis Bernikow, Joan Schenkar, François Lévy, Michelle Lapautre, Bertrand Lacarelle, Russell Porter, Jacques Primack, Edwige Belorgey, Stephen Pollard, Mary Nelson, Alexandra Pringle, Didier Pascalis, Allison Anthony, Peter Myers, Edith Kunz, Dominique Gérard, Marco Tugaye, Linda Gardiner, Marilyn Hacker, Bette Taxera, Naomi Sawelson-Gorse, Rita Bottoms, Jay Olson, Georges Van Den Abbeele, Marty Michaels, James Robinson, Rita Robinson, Christa Fraser, Tom Honig, Drew Miller, Jerry Kay, Lucie Mazalaigue, Christine Zuffery, Pnina Green, Marlene Nanus, Candace Calsoyas, Susan Maresco, Denis Gallagher, Kathryn Stark, Reb Anderson, Katherine Thanas, Kokyo Henkel, Scott Bongiorno e Carter Wilson.

Finalmente, quero agradecer aos apaixonados fãs de Piaf, que me incentivaram, encorajando-me e oferecendo *insights*, sempre acompanhados de uma refeição ou uma taça de vinho. Gostaria que todos pudessem ter visto comigo recentemente um espetáculo musical em Ménilmontant, em que a plateia também cantou quando o compositor Allain Leprest, o acordeonista Jean Corti e a cantora Francis Lalanne se apresentaram com o repertório de Piaf e Brel, além de composições próprias.<sup>555</sup> Eles ficariam comovidos, como fiquei, ao ver que *a música francesa* está bem viva na mesma vizinhança de Paris na qual a extraordinária vida de Edith começou.

<sup>555</sup> Piaf gravou ambas, “Soudain, une vallée” e “L’Homme à la moto” em 3 jan. 1956, nos estúdios Capitol em Nova York.

# NOTAS

Grande parte dos documentos e correspondências pessoais de Piaf faz parte de coleções particulares, com uma importante exceção: a correspondência não publicada da estrela com seu mentor, Jacques Bourgeat, disponível na Bibliothèque Nationale de France. Outros materiais em arquivos ou coleções particulares são indicados pelo nome do arquivo ou da coleção. Referências a todas as citações das cartas são indicadas nas notas por data e, quando necessário, local; “sem data” é indicado por “s.d.”; “página sem numeração”, por “p.s.n.”. Todas as traduções do francês são minhas, exceto pelos trabalhos na bibliografia para os quais a única listagem é a tradução em inglês.

Para minimizar repetições, as referências a trabalhos citados mais de uma vez são sucintas. Quando mais de um trabalho por autor é citado, o título e o nome do autor são dados; quando apenas um trabalho de um autor é citado, o nome do autor é dado. Todos os trabalhos publicados são listados na íntegra na bibliografia.

Abreviaturas de arquivos e coleções particulares:

AMORC Arquivos Rosacruz

BMD Biblioteca Marguerite Durand

HVA Arquivos de Hugues Vassal

MBA Arquivos de Mazillier/Berrot

Abreviaturas de nomes usados com frequência:

EP Edith Piaf

JB Jacques Bourgeat

JC Jean Cocteau

MC Marcel Cerdan

RA Raymond Asso



# BIBLIOGRAFIA

Muitos livros já foram escritos sobre Edith Piaf, a maioria deles em francês. Para compreender como ela via sua própria vida, comecei lendo tudo o que Piaf escreveu, sua correspondência, suas letras de música e suas memórias, ambas ditadas perto do fim da sua vida: *Au bal de la chance*, publicada enquanto ainda estava viva, e *Ma vie*, publicada após a sua morte. Dona de um talento para contar histórias como a de um escritor apresentando os fatos, foi necessário comparar essas versões da sua vida (que às vezes parecem se contradizer) com outras fontes, incluindo sua correspondência não publicada, especialmente as cartas menos conhecidas enviadas a Jacques Bourgeat, seu mentor, que integram os arquivos da Bibliothèque Nationale de France.

Nas décadas seguintes à morte de Piaf, dezenas de memórias escritas por seus contemporâneos começaram a aparecer. A mais conhecida e a mais lúcida é um caso especial: *Piaf*, por Simone Berteaut, uma amiga próxima de Edith quando era cantora de rua em Paris. Apesar de pitoresca, a versão de Berteaut precisa ser utilizada com cuidado. Ela sensacionaliza o lado sombrio da vida de Piaf ao descrever cenas de suma importância, como se tivesse testemunhado esses momentos, quando, na verdade, simplesmente não estava lá, alegando dispor de informações que não teria como conhecer e afirmando que ela mesma, Berteaut, não era apenas uma companhia da cantora na sua juventude, mas também a sua meia-irmã, declaração denunciada como falsa, logo após o livro ter sido publicado, pela verdadeira meia-irmã de Piaf, Denise Gassion (cujo livro de memórias, *Piaf, ma soeur*, infelizmente não oferece o tipo de detalhes vívidos fornecidos por Berteaut). Por esse motivo, fiz uso criterioso das versões de Berteaut sobre a escalada de Piaf à fama e, sempre que possível, contextualizei-as utilizando observações de outros.

Nesse aspecto, memórias daqueles que conheceram Piaf em diferentes momentos foram inestimáveis. *Piaf inconnue*, de Maurice Maillet, oferece um olhar pungente sobre os anos passados entre os vigaristas de Pigalle, cuja atmosfera *noir* se reflete em seu repertório do começo da carreira. *Les eperons de la liberté*, de Paul Meurisse, que levou Piaf para viver numa vizinhança elegante de Paris, dá um panorama bem-humorado e informativo do tempo que passaram juntos durante a Segunda Guerra Mundial, período ilustrado pelo livro de Madame Billy, *La maîtresse de “maison”*, que trata dos últimos anos da guerra, quando Piaf viveu na cobertura de um bordel de luxo. Outras fontes confiáveis sobre esse período e os anos do pós-guerra incluem os diários de Maurice Chevalier e Jean Cocteau, as memórias de Charles Aznavour, Micheline Dax e Georges Moustaki e, sobre os últimos anos da sua vida, relatos de Jean Noli, a quem Piaf ditou *Ma vie*, e Hugues Vassal, a quem ela permitiu que a fotografasse em seus momentos mais descontraídos. Além disso, recordações de Piaf por

vultos como Jean-Louis Barrault, reunidas em *Edith Piaf: opinions publiques*, de Bernard Marchois, esclarecem sua vida sob diversos ângulos; faz-se também a compilação de resenhas, clippings da imprensa e outros documentos relacionados no livro de Marchois, *Emportée par la foule*.

Pessoas que requisitaram o título de melhor amigo e confidente de Piaf também surgiram depois da sua morte. O livro de Ginou Richer, *Mon amie Edith Piaf*, como as memórias de Berteaut, destaca o comportamento alegre de Piaf na companhia dos mais próximos, mas também deve ser usado com certa cautela por conta da tendência da autora a aumentar seu papel na vida da estrela. Muitas observações feitas por Richer são contestadas por uma fonte que é, no geral, mais confiável, *Edith Piaf, le temps d'une vie*, por Marc e Danielle Bonel, que fizeram parte da sua comitiva por décadas e tomaram conta dela até o fim da sua vida.

Há dúzias de biografias da estrela, tanto do tipo tradicional quanto as “*vies romancées*” (vidas romanceadas), em francês. Como as mesmas histórias e interpretações são repetidas de um livro para outro, comparei seus relatos procurando o que é admissível e verossímil, e, quando possível, rastreei suas fontes; apesar de esse esforço ter sido dificultado pela falta de notas em muitos dos livros franceses, incluindo o de Monique Lange, a biografia lançada logo após a de Berteaut para alcançar leitores em todo o mundo, com publicação em inglês. No final, concluí que a mais fidedigna entre tantas biografias era a de Pierre Duclos e Georges Martin, *Piaf*, que não apenas detalha consideravelmente as fontes, mas também cita, claramente, contemporâneos da cantora, muitos deles ainda vivos enquanto escreviam o relato. Também pude contar com *Piaf: sans amour on n'est rien du tout*, de Jean-Dominique Brierre, um útil sumário que marca o lugar de Piaf na tradição da canção, evitando grande parte das fofocas mesquinhas encontradas em outras biografias. *Piaf: la vérité*, de Emmanuel Bonini, foi lançado quando meu livro já estava quase finalizado; um saco de informações misturadas sem notas e, em alguns casos, sem créditos, mas que oferece uma proveitosa contextualização dos últimos anos da vida de Piaf.

Como muitos livros a respeito de Piaf publicados na França, duas biografias em inglês, por Margaret Crosland e David Bret, não tiveram acesso à correspondência de Piaf e Bourgeat nem às cartas de Piaf aos amantes que foram recentemente descobertas, nem parecem ter utilizado relatos publicados na imprensa pelos contemporâneos da cantora. Suas versões da vida da estrela, apesar de algumas partes úteis, são limitadas, no caso de Crosland, pelo desdém que expressa em relação ao estilo de vida da estrela, e, no caso de Bret, pela falta de créditos e o tom de fofoca.

Tentei, sempre que possível, reconstruir a visão dos contemporâneos de Piaf sobre sua carreira, por meio de documentos disponíveis no Département des Arts du Spectacle da Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Marguerite Durand, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, nos arquivos do Bernay Office de Tourisme Archive, de Hugues Vassal e de Mazillier/Berrot. Revistas populares dos anos 1930, 1940 e 1950 também contribuíram para a compreensão dos diferentes contextos para canções, individualmente, e estilos de canções, seu significado para o público de Piaf e seu papel na formação do mito do “pequeno pardal” como a voz da França.

Também tive a sorte de confirmar detalhes ou as minhas descobertas por meio de entrevistas com contemporâneos de Piaf, incluindo colaboradores, parceiros de palco e amigos íntimos, como Georges Moustaki, Micheline Dax e Charles Dumont, cujas generosidade e lembranças de detalhes precisos contribuíram imensamente para a tarefa que me propus realizar: contar a história de Piaf sob a perspectiva de Piaf, que une *rose* a *noir* na improvável lenda da garota alegre de um bairro pobre de Paris tornada uma das maiores vozes do século XX.

A seguir, uma bibliografia selecionada dos trabalhos utilizados na minha pesquisa, na ordem em que aparecem nas notas.

## MEMÓRIAS - EDITH PIAF

Piaf, Edith. *Ma vie: texte recueilli par Jean Noli*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1964.  
Trad. Margaret Crosland, *My Life*. Londres: Peter Owen, 1990.  
\_\_\_\_\_. *Au bal de la chance*. Paris: L'Archipel, 2003. Trad. Peter Trewartha, *The Wheel of Fortune*. Londres: Peter Owen, 1965.

## CORRESPONDÊNCIA PUBLICADA

Piaf, Edith e Marcel Cerdan. *Moi pour toi: lettres d'amour*. Paris: Cherche Midi, 2002.  
Springer, Anne-Marie. *Amoureuse et rebelle: histoires d'amour et lettres inédites de Arletty, Edith Piaf, Albertine Sarrazin*. Paris: Textuel, 2008.

## BIOGRAFIAS E ESTUDOS SOBRE EDITH PIAF

- Berteaut, Simone. *Piaf: A Biography*. Nova York: Harper & Row, 1972.
- Bonel, Marc e Danielle Bonel. *Edith Piaf: le temps d'une vie*. Paris: De Fallois, 1993.
- Bonini, Emmanuel. *Piaf: la vérité*. Paris: Pygmalion, 2008.
- Bret, David. *Piaf: A Passionate Life*. Londres: Robson Books, 1998.
- Brierre, Jean-Dominique. *Edith Piaf: sans amour on n'est rien du tout*. Paris: Hors Collection, 2003.
- Cartier, Jacqueline e Hugues Vassal. *Edith et Thérèse: la sainte et la pécheresse*. Paris: A. Carrière, 1999.
- Costaz, Gilles. *Edith Piaf: une femme faite cri*. Paris: Seghers, 1988.
- Crosland, Margaret. *Piaf*. Nova York: Fromm, 1987.
- Cuesta, Stan. *Edith Piaf*. Paris: Libro Musique, 1999.
- Duclos, Pierre e Georges Martin. *Piaf*. Paris: Seuil, 1993.
- Gassion, Denise. *Piaf, ma soeur*. Paris: Guy Authier, 1977.
- Grimault, Dominique e Patrick Mahé. *Piaf Cerdan: un hymne à l'amour, 1946–1949*. Paris: Robert Laffont, 1984.
- Lange, Monique. *Piaf*. Trad. Richard S. Woodward. Nova York: Seaver, 1981.
- Larue, André. *Edith Piaf: l'amour toujours*. Paris: Editions Carrère/Michel Lafon, 1983.
- Laurent, William. *Edith Piaf*. Paris: Loufrani, 1980.
- Le Breton, Auguste. *La même Piaf*. Paris: Hachette, 1980.
- Lévy, François. *Passion Edith Piaf*. Paris: Textuel, 2003.
- Lorcey, Jacques e Joëlle Monserrat. *Piaf et la chanson*. Paris: Séguier, 2007.
- Maillet, Maurice. *Edith Piaf inconnue*. Paris: Euro-Images, 1970.
- Marchois, Bernard. *Edith Piaf: opinions publiques*. Paris: TF1, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Piaf: emportée par la foule*. Paris: Vade Retro, 1996.
- Noli, Jean. *Edith*. Paris: Stock, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Piaf secrète*. Paris: L'Archipel, 1993.
- Richer, Ginou. *Mon amie Edith Piaf*. Avignon: L'Instantané, 2004.
- Routier, Marcelle. *Piaf l'inoubliable*. Paris: Renaudot, 1990.
- Témoignages sur Edith Piaf et chansons de Piaf*. Paris: Métropolitaines, 1984.
- Vassal, Hugues. *Piaf mon amour*. Villeurbanne: J.-L. Lesfargues, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dans les pas d'Edith Piaf*. Paris: Les Trois Oranges, 2002.



## BIOGRAFIAS E AUTOBIOGRAFIAS DE OUTROS

- Arnaud, Claude. *Jean Cocteau*. Paris: Gallimard, 2003.
- Aznavour, Charles. *Le temps des avants*. Paris: Flammarion, 2003.
- Billy, Madame. *La maitresse de “maison”*. Paris: La Table Ronde, 1980.
- Caizergues Pierre, ed. *Jean Cocteau 40 ans après*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée: 2005.
- Canetti, Jacques. *On cherche jeune homme aimant la musique*. Paris: Calmann-Lévy, 1978.
- Cannavo, Richard e Henri Quiquere. *Yves Montand*. Paris: Laffont, 1981.
- Chevalier, Maurice. *The Man in the Straw Hat*. Long Acre, Reino Unido: Odhamís Press, 1950.
- Cocteau, Jean. *Le passé défini*, vol. 1, 1951–1952. Paris: Gallimard, 1981, Vol. 2, 1953. Paris: Gallimard, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Journal, 1942–1945*. Paris: Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2003.
- Dax, Micheline. *Je suis gugusse, voilà ma gloire*. Paris: Plon, 1985.
- Desneux, Richard. *Yves Montand*. Lausanne: Favre, 1989.
- Dietrich, Marlene. *Madame D*. Paris: Grasset, 1984.
- Freyeisen, Astrid. *Chansons pour Piaf: Norbert Glanzberg, toute une vie 1910–2001*. Genebra: MJR, 2006.
- Mella, Fred. *Mes maîtres enchanteurs*. Paris: Flammarion, 2006.
- Meurisse, Paul. *Les eperons de la liberté*. Paris: Laffont, 1979.
- Montand, Yves, com Hervé Hamond e Patrick Rotman. *You See, I Haven't Forgotten*. Trad. Jeremy Leggatt. Nova York: Alfred A. Knopf, 1992.
- Moustaki, Georges. *Questions à la chanson*. Paris: Stock, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Les filles de la mémoire*. Paris: Calmann-Lévy, 1989.
- Steegmuller, Francis. *Cocteau*. Nova York: Atlantic Monthly, 1970.

## CHANSON

- Calvet, Jean-Louis. *Chanson et société*. Paris: Payot, 1981.
- Cantaloube-Ferrieu, Lucienne. *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*. Paris: A. G. Nizet, 1981.
- “La Chanson française”. Edição especial da *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, vol. 16 (2004).
- Chimènes, Myriam e Josette Alviset. *La vie musicale sous Vichy*. Bruxelas: Complexe, 2001.
- Conway, Kelley. *Chanteuse in the City*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Dauncey, Hugh e Steve Cannon. *Popular Music in France*. Aldershot, Reino Unido e Burlington, Vt.: Ashgate, 2003.
- Dillaz, Serge. *La Chanson sous la IIIe république 1870–1940*. Paris: Tallandier, 1991.
- Dutheil-Pessin, Catherine. *La chanson réaliste*. Paris: L’Harmattan, 2004.
- Hawkins, Peter. *Chanson*. Londres e Nova York: Ashgate, 2000.
- Klein, Jean-Claude. *Florilège de la chanson française*. Paris: Bordas, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La chanson à l’affiche: Histoire de la chanson française du café-concert à nos jours*. Paris: Du May, 1991.
- Lees, Gene. *Singers and the Song*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Looseley, David K. *Popular Music in Contemporary France*. Oxford: Berg, 2003.
- “Marguerite Monnot dans l’ombre de Piaf”. Edição especial de *Camosine: Annales des pays Nivernais*, vol. 120 (2005).
- Notes: la revue de la SACEM*, vol. 153 (1998). Edição especial “Femmes, Histoires d’Ecrire”.
- “Popular Music in France”. Edição especial de *French Cultural Studies*, vol. 16, n. 2 (jun. 2005).
- Richard, Lionel. *Cabaret, cabarets*. Paris: Plon, 1991.
- Vincendeau, Ginette. “The Mise-en-Scène of Suffering: French chanteuses realists”. *News Formations*, vol. 3 (1987), p. 107-28.

## GERAL

- Beevor, Antony e Artemis Cooper. *Paris After the Liberation, 1944–1949*. Nova York: Penguin, 2004.
- Bernay, Olivier. *Fireworks at Dusk: Paris in the Thirties*. Nova York: Little, Brown, 1993.
- Bollon, Patrice. *Pigalle: le roman noir de Paris*. Paris: Hoëbeke, 2004.
- Brink, André. *A Fork in the Road*. Londres: Harville Secker, 2009.
- Carco, Francis. *De Montmartre au Quartier Latin*. Paris: Albin Michel, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Rue Pigalle*. Paris: Albin Michel, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Jésus la Caille*. Paris: Livre de Poche, 1976.
- Chevalier, Louis. *Histoires de la nuit parisienne*. Paris: Fayard, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Montmartre du plaisir et du crime*. Paris: Fayard, 1982.
- Clarke, Gerald. *Get Happy: The Life of Judy Garland*. Nova York: Dell, 2000.
- Cobban, Alfred. *A History of Modern France*, vol. 3. Londres: Penguin, 1965.
- Corbin, Alain. *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France After 1850*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Crespelle, Jean-Paul. *La vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso*. Paris: Hachette, 1978.
- Evenson, Norma. *Paris: A Century of Change*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Flanner, Janet. *Paris Journal 1944–1965*. Nova York: Atheneum, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Paris Was Yesterday, 1925–1939*. Nova York: Popular Library, 1972.
- Gaffney, John e Diana Holmes, eds. *Stardom in Postwar France*. Nova York: Berghahn Books, 2007.
- Gourse, Leslie. *The Billie Holiday Companion*. Nova York: Schirmer, 1997.
- Griffin, Farah Jasmine. *If You Can't Be Free, Be a Mystery*. Nova York: Free Press, 2001.
- Guesnet, Jacques. *Bernay dans les années 1900*. Bernay: Page de Garde, 2002.
- Guillaume, Denis. *La Résistance en France, 1939–1945*. Paris: Berg International, 2006.
- Josephs, Jeremy. *Swastika over Paris: The Fate of the French Jews*. Londres: Bloomsbury, 1990.
- Le Boterf, Hervé. *Le Théâtre en uniforme*. Paris: France-Empire, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La vie parisienne sous l'occupation, 1940–1944*. Paris: France-Empire, 1975.
- Lépidis, Clément. *Belleville au coeur*. Paris: Vermet, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Des Dimanches à Belleville*. Paris: A.C.E., 1985.
- \_\_\_\_\_. *Je me souviens du 20e arrondissement*. Paris: Parigramme, 1997.
- Lottman, Herbert. *The People's Anger: Justice and Revenge in Post-Liberation France*. Londres: Hutchinson, 1986.
- Marrus, Michael R. e Robert O. Paxton. *Vichy France and the Jews*. Nova York: Basic

- Books, 1981.
- Miller, Henry. *Quiet Days in Clichy*. Nova York: Grove, 1987.
- Nathan, George Jean. *Theater Book of the Year, 1947–1948*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.
- O'Brien, Lucy. *She Bop*. Nova York: Penguin, 1995.
- Paris 1943: Arts et lettres*. Paris: PUF, 1943.
- Paxton, Robert O. *Vichy France*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1972.
- Rearick, Charles. *The French in Love and War*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Rifkin, Adrian. "Musical Moments", *Yale French Studies*, vol. 73 (1987), p. 121-55.
- \_\_\_\_\_. *Street Noises*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Ronis, Willy e Didier Daeninckx. *Belleville Ménilmontant*. Paris: Hoëbeke, 1999.
- Rorem, Ned. *A Ned Rorem Reader*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Thomson, Virgil. *A Virgil Thomson Reader*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- Vallaud, Pierre. *Les français sous l'occupation, 1940–1944*. Paris: Pygmalion, 2002.

## PERIÓDICOS

*Ce Soir*  
*Détective*  
*France Dimanche*  
*France Soir*  
*Guardian*  
*Historia*  
*L'Avenir de Bernay*  
*L'Eveil Normand*  
*L'Événement*  
*L'Express*  
*Le Figaro*  
*Le Figaro Littéraire*  
*L'Humanité*  
*Le Monde*  
*Le Nouveau Temps*  
*Les Nouvelles littéraires*  
*Libération*  
*Life*  
*Marie Claire*  
*New York Herald Tribune*  
*New York Times*  
*Noir et blanc*  
*Normandie*  
*Paris Match*  
*Paris-Midi*  
*Paris-Normandie*  
*Paris-Soir*  
*Voilà*

# CRÉDITO DAS IMAGENS

**Fotos 1, 3 e 6.**

© Pierre Fournier/Sygma/Corbis/Corbis (DC)/Latinstock

**Foto 2.**

© Michael Ochs Archives/Corbis/Corbis (DC)/Latinstock

Fotos 4, 5, 9, 10, 12.

© Bettmann/CORBIS/Corbis (DC)/Latinstock

**Foto 7.**

© Swim Ink 2, LLC/CORBIS/Corbis (DC)/Latinstock

**Foto 8.**

Album / akg-images/Akg-Images/Latinstock

**Foto 11.**

INTERFOTO/Interfoto/Latinstock

**Foto 13.**

Copyright © Courtesy Everett Collection / Everett Collection/Everett/Latinstock

**Fotos 14 e 15.**

Courtesy Everett Collection/Everett/Latinstock

**Foto 16.**

CSU Archives/Everett Collection/Everett/Latinstock



# Índice

## CAPA

### Ficha Técnica

### Para Georges Borchardt e Samuel Hynes

### Minhas canções são a minha vida.

### PRELÚDIO

## NÃO ME ARREPENDO

### CAPÍTULO UM 1915-1925

### CAPÍTULO DOIS 1926-1932

### CAPÍTULO TRÊS 1933-1935

### CAPÍTULO QUATRO 1935-1936

### CAPÍTULO CINCO 1937-1939

### CAPÍTULO SEIS 1939-1942

### CAPÍTULO SETE 1942-1944

### CAPÍTULO OITO 1944-1946

### CAPÍTULO NOVE 1946-1948

### CAPÍTULO DEZ 1948-1949

### CAPÍTULO ONZE 1949-1952

### CAPÍTULO DOZE 1952-1956

### CAPÍTULO TREZE 1956-1959

### CAPÍTULO CATORZE 1959-1960

### CAPÍTULO QUINZE 1961-1962

### CAPÍTULO DEZESSEIS 1963

### CODA

## AGRADECIMENTOS

## NOTAS

## BIBLIOGRAFIA

### MEMÓRIAS - EDITH PIAF

### CORRESPONDÊNCIA PUBLICADA

### BIOGRAFIAS E ESTUDOS SOBRE EDITH PIAF

### BIOGRAFIAS E AUTOBIOGRAFIAS DE OUTROS

### CHANSON

### GERAL

### PERIÓDICOS

## CRÉDITO DAS IMAGENS